
L'ECRAN
LE MENSUEL CINEMA/VIDEO DU FANTASTIQUE ET DE LA SCIENCE-FICTION
FANTASTIQUE
DOUZIEME FESTIVAL INTERNATIONAL
DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE
LES EFFETS SPECIAUX DE TRON
BRISBY ET LE SECRET DE NIMH
POSTER GRATUIT:
MUTANT
HOTEL
Carlton
L 1552-30-20 F
JANVIER 83 / 20 F / N° 30

Rédaction, édition :
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.03.95

REDACTION

Directeur/Rédacteur-en-Chef :
Alain Schlockoff

Secrétaire de Rédaction :
Dominique Haas

Comité de Rédaction :
Bertrand Borie, Guy Delcourt, Frédéric Lévy, Dominique Haas, Pierre Gires, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Robert Schlockoff

Avec la collaboration de :
Olivier Billiotet, Valérie Delcourt, Gilles Gressard, Alain Petit, Pascal Pinteau, Daniel Scotto

Correspondants à l'étranger :
Randy et Jean-Marc Lofficier (U.S.A.), Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G-B), Salvador Sainz (Espagne), Danny De Laet (Belgique), Riccardo F. Esposito (Italie)

Documentation :
Riccardo F. Esposito, Tomoyuki Hase, Tohru Takeuchi, Pascal Cossé, Eric Hoffman, Jean-Marc Lofficier et les services de presse de : Artistes Associés, Ciné-Paris, Gaumont, S.N. Prodis, C.I.C., Fox, Walt Disney, Warner-Columbia, M.P.M., Coline, U.G.C., Carolco, Filmways, Rank, Le Film Tchécoslovaque

Maquette :
Michel Ramos

EDITION

Directeur de la publication :
Alain Cohen

Abonnements :
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris
Tarifs : 11 numéros : 170 F
(Europe : 195 F)
Autres pays (par avion) : nous consulter (voir bulletin d'abonnement page 80)

Inspection des ventes :
ELVIFRANCE : (1) 828.43.70

PUBLICITE

Jacques Gabe
Publi-Ciné, 92, Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.75.68

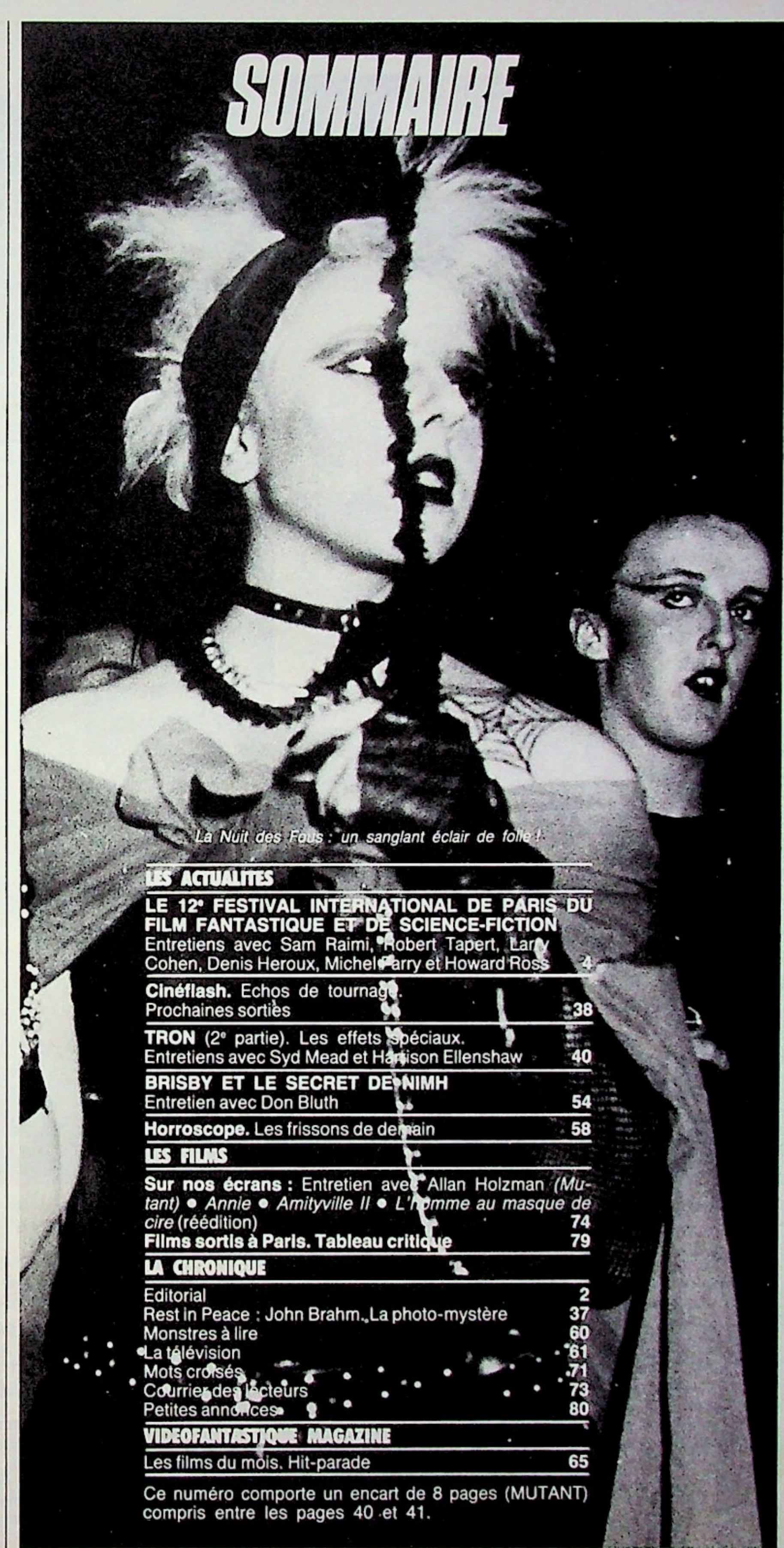
Notre couverture :
The Last Horror Film

L'Ecran Fantastique mensuel est édité par Média Presse Edition. Commission paritaire : n° 55957. Distribution : Messageries Lyonnaises de Presse. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiées qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Dépôt légal : 1er trimestre 1983, copyright :

Composition, photogravure & impression : Imprimerie de Compiègne
Ce numéro a été tiré à 35 000 exemplaires

L'Ecran Fantastique n° 31 paraîtra le 1er février

SOMMAIRE



La Nuit des Fous : un sanglant éclair de folie !

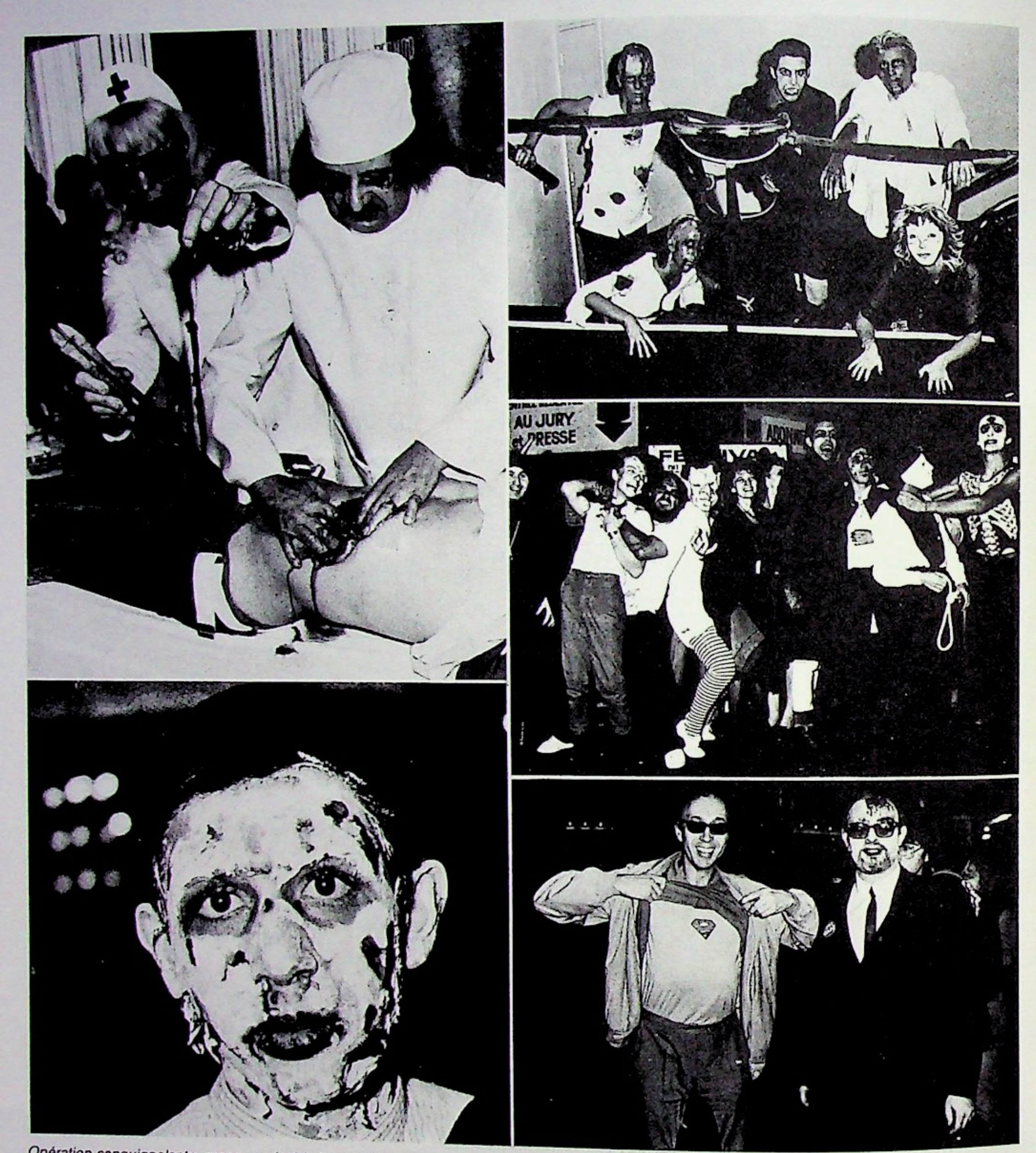
LES ACTUALITES

LES FILMS

LA CHRONIQUE

VIDEOFANTASTIQUE MAGAZINE

Ce numéro comporte un encart de 8 pages (MUTANT) compris entre les pages 40 et 41.



Opération sanguignolante, masque pétrifié, foule délirante, collaborateurs en action et créatures étranges, autant de visages qui hantèrent la « Nuit des Fous », organisée pour la 1re fois cette année durant le 12e Festival de Paris du Film Fantastique. (photos : Pascal Cossé).

L'aube de notre treizième année d'existence s'esquisse avec ce 30e numéro par lequel s'ouvre un nouvel an que nous souhaitons prolifique et favorable à *l'Ecran Fantastique*.

Voici quelques mois, nous exprimions notre désir d'élargir la diffusion de la revue, puis nous envisageâmes la formule mensuelle, plus apte selon nous à traiter l'actualité en profondeur en répondant à votre demande.

Aujourd'hui, et grâce à chacun de vous, ces vœux sont devenus une réalité tangible, et positive semble-t-il, au vu d'un courrier réjoui qui se fait votre écho.

Pour mieux justifier encore la confiance et l'enthousiasme qui furent toujours les vôtres envers *L'Ecran Fantastique*, nous sommes résolus à redoubler d'efforts, d'énergie et de volonté afin d'enrichir et de parfaire notre magazine en tous points (technique, artistique, rédactionnel, etc.) de manière à ce qu'il réponde aux aspirations de tous. Parallèlement, et sous l'égide de *L'Ecran Fantastique*, nous étendrons nos activités à divers domaines (ciné-club, soirées fantastiques, émissions radio et peut-être bientôt télévisées).

Autant de risques que nous voulons prendre et de difficultés que nous voulons résoudre, car ils nous semblent justifiés et importants. Mais pour cela, bien sûr, c'est avant tout de vous, de votre intérêt et de votre passion dont nous avons le plus besoin. C'est vous qui avez présidé à la naissance de *L'Ecran Fantastique*, et vous seul pourrez promouvoir son avenir sous les meilleurs auspices.

BONNE ANNEE !

MARDI 25 JANVIER - 20 h 30
CINEMA LA GAITE
6, rue de la Gaîté, 75014 Paris
M. Edgar Quinet

CINE-CLUB MENSUEL L'ECRAN FANTASTIQUE

2 FILMS AU PROGRAMME :

20 h 30 : BASKET CASE (U.S.A. 1981) (v.o.s.t.f.) (couleurs)
de Frank Henenlotter
Une insolite version masculine de « SISTERS »

22 h 20 : LE SECRET DE LA MOMIE (Brésil, 1982) (v.o.s.t.f.)
(N et B) de Yvan Cardoso
Parodie des films « UNIVERSAL » des années 30-40 made in Brésil.

— Entrée gratuite (pour la séance) réservée aux lecteurs souscrivant un abonnement pour la PREMIERE fois (Voir bulletin d'abonnement page 80 à nous faire parvenir au plus tard le 20 janvier. Joindre enveloppe timbrée à vos nom et adresse pour l'envoi du billet d'entrée).

— Abonnés actuels : participation aux frais : 15 Frs (Règlement à adresser à « PUBLI-CINE » 92, Champs-Elysées, 75008 PARIS avant le 20 janvier. Joindre enveloppe timbrée à vos nom et adresse pour l'envoi du billet d'entrée).

— Lecteurs non abonnés : billets en vente 30 Frs au cinéma le soir de la séance à partir de 20 h (dans la limite des places disponibles).

Renseignements : 562.03.95



La douzième édition du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction s'est déroulée traditionnellement au Grand Rex du 12 au 22 novembre 1982. La production mondiale récente y voisinait non moins coutumièrement avec un choix sélectif d'œuvres anciennes permettant d'instructives et d'édifiantes comparaisons.

Une nouvelle fois, l'Australie étonna les spectateurs, confirmant la santé florissante du fantastique du pays des kangourous, plaçant désormais cette nation dans le peloton de tête des créateurs du cinéma spécialisé justifiant à la fois notre magazine et notre festival. Turkey Shoot (L'île des damnés), de Brian Trenchard-Smith, ouvrit le bal de fort dynamique manière par son thème où prime l'action — une chasse à l'homme dans la jungle, évoquant directement celle du fameux Comte Zaroff — et où l'on trouve en outre des éléments d'horreur sanglante jusqu'alors absente de la production océanienne. Le second film australien Nex of Kin de Tony Williams, décrocha la Licorne d'Or ainsi que le prix de la meilleure partition musicale, ayant séduit le public par la perfection émanant de sa réalisation, malgré la relative simplicité de son scénario et la lenteur savamment distillée de la progression de l'action. Un final où la violence fulgure et une brillante interprétation féminine injustement oubliée au palmarès, (Jackie Kerin), en constituent les autres atouts majeurs lui ayant permis de triompher des concurrents qui semblaient bien mieux armés pour s'imposer.

La Tchécoslovaquie nous offrit une nouvelle parodie de science-fiction, adaptant notre national Jules Verne : Le mystère du château des Carpathes, tandis que le Canada se fit représenter par Bells, de Michael Anderson, qui obtint une récompense pour son scénario. D'Italie nous vint la dernière production de Lucio Fulci, lequel a délaissé cette fois ses chers zombies pour nous donner une version personnelle et modernisée de Jack l'éventreur mais The New York Ripper (L'éventreur de New York) déçut les plus fervents admirateurs de Fulci par ses trop nombreuses concessions à la facilité, notamment sur le plan érotique.

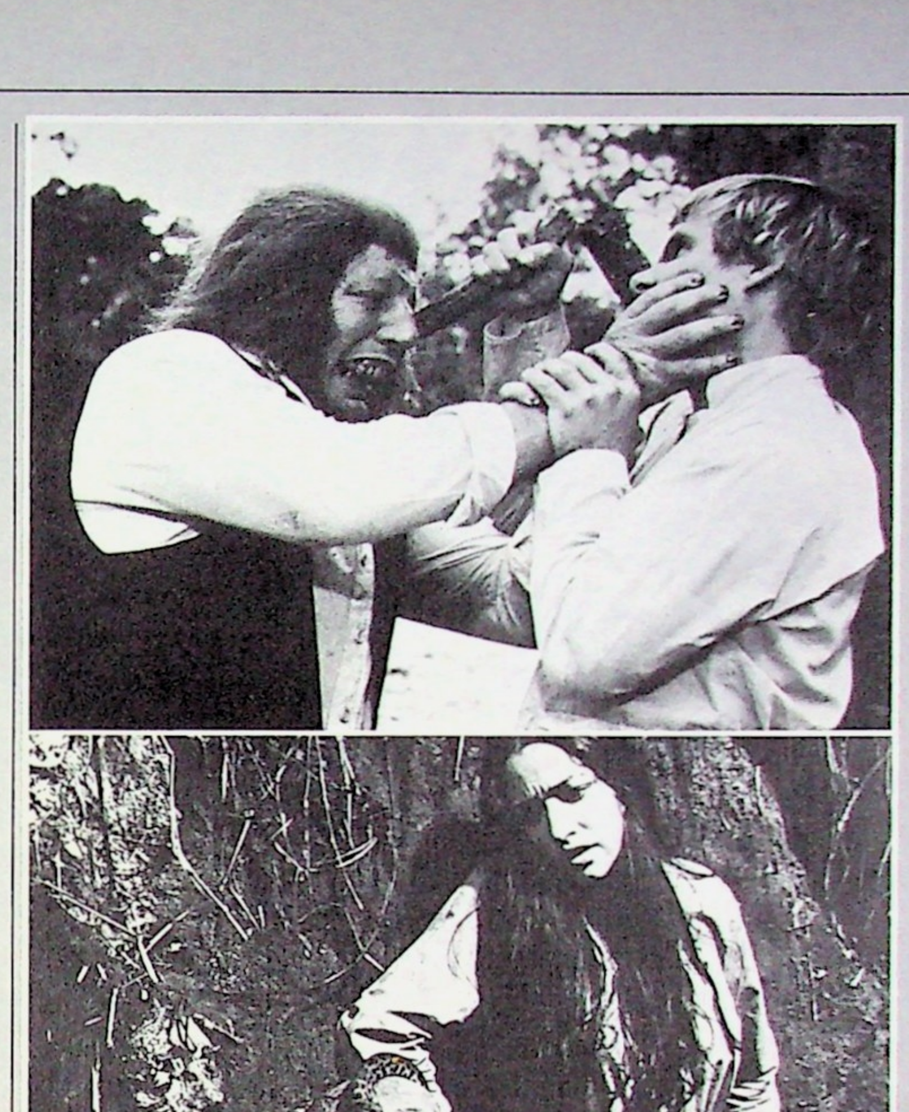
La sélection américaine fut cette année particulièrement importante, abordant de nombreux thèmes s'étendant de l'épouvante classique au Space-Opéra en passant par des sujets moins traditionnels et parfois imprévus. Parmi ces derniers, citons tout d'abord Looker de Michael Crichton, qui traite de la manipulation des masses par la télévision sous la forme d'une intrigue digne des films noirs avec poursuites, fusillades, meurtres étranges et autres ingrédients habituellement réservés aux films policiers. Memoirs of a Survivor de David Gladwell, nous entraîne à la suite de Julie Christie dans un futur résolument pessimiste dont on se demande avec angoisse s'il n'est pas plus proche encore qu'on nous le laisse deviner dans le script.

Piranha 2 de James Cameron fait partie des inévitables suites occasionnées par un succès commercial : les poissons carnivores étant cette fois volants, on est plus près d'Hitchcock que de Joe Dante dans les scènes d'attaques massives des monstrueux animaux jaillis de l'Océan. Superstition de James Robertson illustre la traditionnelle sorcellerie tandis que Slumber Party Massacre d'Amy Jones tient les promesses de son titre par une succession d'événements sanglants dont plusieurs jouvencelles seront les principales victimes.

Avec Alone in the Dark de Jack Sholder, c'est la folie qui prédomine, un groupe de déments assiégeant une famille durant une longue nuit de cauchemar où se déchaîne une violence aveugle et où la mort frappe aussi bien avec des armes modernes qu'avec une médiévale arbalète, le tout rehaussé par la présence d'un

exceptionnel trio d'interprètes chevronnés, Donald Pleasence, Martin Landau et Jack Palance dont on salue ici le retour en grande forme. The Last Horror Film *de David Winters nous permet de retrouver les deux protagonistes de* Star Crash *et* Maniac *: l'inquiétant Joe Spinell et la ravissante Caroline Munroe, propulsés dans le cadre enchanteur de la Côte d'Azur, au cours du Festival du Film de Cannes 1981, pour une histoire fort originale de tueur fou doublé d'un fanatique de cinéma et adorateur d'une grande star. La surprenante conclusion n'est pas le moindre gag de cette œuvre étonnante bourrée de références cinéphiliques, qui fut certainement l'une des meilleures surprises de ce Festival 1982. On peut en dire autant de* Full Moon High *de Larry Cohen, amusante parodie basée sur le personnage du loup-garou, et il n'est que justice que ces deux films aient été cités au palmarès, l'un en récompense de l'excellent Joe Spinell et de sa mère Mary Spinell dans son propre rôle, l'autre en obtenant le prix de l'humour noir.*

Mutant *d'Allan Holtzman nous ramène à la Science-Fiction futuriste et interplanétaire, avec ses combats de vaisseaux spatiaux et ses créatures monstrueuses décimant les occupants d'une station scientifique érigée sur une imaginaire planète lointaine. Mais c'est l'épouvante qui a prévalu surtout cette année, car en plus des films cités précédemment, deux autres ont fait déferler sur l'écran du Rex des hordes de cadavres générateurs des séquences les plus éprouvantes pour les spectateurs les moins blasés :* One Dark Night *de Tom McLoughlin, déroule ses fastes macabres dans le cadre lugubre d'un immense mausolée, le film étant malheureusement inégal à cause d'une première moitié sans grand intérêt. Quant à* Evil Dead *de Samuel Raimi, ce fut le film-choc de ce 12e Festival, l'équivalent 1982 de* Mad Max *par son impact sur un public à la fois secoué et stupéfait d'assister à un tel déferlement incessant de visions horribles, de maquillages surprenants et d'effets spéciaux percutants, l'ensemble relatant le combat inégal et désespéré de cinq jeunes gens aux prises avec des forces surnaturelles, les métamorphosant l'un après l'autre en monstres hideux*







Les agressions brutales de « L'Ile des Damnés » (« Turkey Shoot »), la créature tourmentée de « La nuit du loup-garou » et le téléphone-meurtrier de « Bells » : trois des différents aspects du 12e Festival de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction.



agressant l'ultime personnage « normal ». Véritable opéra de la terreur, cette œuvre inattendue marquera une date dans les annales du Festival déjà fertile en titres mémorables.

Accueillies chaque année avec un plaisir grandissant et un intérêt croissant par un jeune public avide de retrouver ou de découvrir les œuvres du passé, les sections « Rétrospective » et « Informative » ont été en 1982 particulièrement éclectiques grâce à plusieurs titres prestigieux nous restituant à la fois le travail de certains des meilleurs réalisateurs et la présence des acteurs les plus aimés en tête desquels l'applaudimètre place toujours Peter Cushing. Il y eut d'abord une mini-sélection Hammer (c'est presque devenu une habitude, mais qui s'en plaindrait !) comprenant surtout deux aventures du docteur Frankenstein-Cushing dirigées par le maître Terence Fisher, le magistral Quatermass and the Pit *de Roy Ward Baker,* Demons of the Mind, *en hommage à Patrick Magee, et le chef-d'œuvre de John Gilling* The Plague of the Zombies. The Innocents *de Jack Clayton et* Hush Hush Sweet Charlotte, *de Robert Aldrich nous ont restitué ces grandes dames de l'écran que furent Deborah Kerr, Bette Davis et Olivia de Havilland, tandis qu'un autre monstre sacré, Christopher Lee, réapparaissait dans l'excellent* Corps et le fouet *du grand Mario Bava.*

Autres titres exhumés d'un injuste oubli : El vampiro, *du mexicain Fernando Mendez, et le premier et meilleur* Godzilla *réveillé d'un sommeil millénaire par les bombes atomiques et par Inoshiro Honda.*

Moins anciens mais toujours inédits dans le circuit commercial : The Uncanny *de Denis Heroux, traditionnel film à sketches typiquement britannique malgré son étiquette canadienne, sur le thème des chats meurtriers, interprété par plusieurs gloires du fantastique (Cushing, Pleasence, Ray Milland...) ;* Lemora, *de Richard Blackburn, envoûtante histoire de vampires, et* Schogun Assassin, *de Kenji Misumi, nouveau montage sur les aventures de ce bourreau itinérant dans le Japon médiéval, jadis intitulées* Baby Cart at the River Styx.

Mais le « clou » de la rétrospective fut bien entendu la version intégrale en son stéréophonique du Voyage au centre de la Terre *réalisée par le méconnu Henry Levin et interprétée par l'excellent James Mason, évoluant ici dans d'extraordinaires décors, affrontant de monstrueux animaux préhistoriques et échappant à mille dangers imaginés par le grand Jules Verne.*

Signalons enfin l'intérêt de deux courts métrages : l'un consacré au phénomène brésilien José-Mojica Marins, qui nous parut encore plus excentrique que les personnages de ses films, sans doute volontairement, pour ne pas décevoir ses admirateurs ; l'autre, magnifique film d'animation de Jean-Manuel Costa sur le thème du voyage d'Orphée aux enfers, nous confirmant le talent de ce Ray Harryhausen français que l'on aimerait bien un jour voir réaliser enfin un grand film digne de lui.

Le 12ᵉ Festival n'est plus. Vive donc le 13ᵉ, qui nous donne en novembre prochain un rendez-vous auquel, nous n'en doutons pas, vous vous rendrez, toujours plus nombreux et plus avides de Cinéma Fantastique !

Pierre Gires

FLASH

PARIS FANTASTIQUE : Le 13ᵉ Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction aura lieu en novembre 83. Au programme : une rétrospective science-fiction *(Le monde perdu, Rodan, Prisonnières des martiens,* etc.), une compétition internationale *(House of Long Shadows, Saturday the 14th, Death Bite, Slay Ride, Conquest, The World of Yor, Godzilla 1983,* etc.). Invités prévus : Joe Spinell, Pupi Avati. Inscriptions : voir prochains numéros de l'Ecran Fantastique.



Palmarès 82

Le Jury du 12e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, composé de : Elisabeth Wiener, Hugues Auffray, Georges Chamchoum, Jacques Kerchache, Léo Malet, Jean-Pierre Mocky et Patrick Simpson-Jones, a décerné les prix suivants :

Licorne d'Or, Grand Prix du Festival :
Next of Kin
de Tony Williams (Australie)

Prix d'interprétation :
Joe et Mary Spinell, pour
The Last Horror Film (U.S.A.)

Prix de la meilleure première œuvre :
Evil Dead, de Sam Raimi (U.S.A.)

Prix des effets spéciaux :
Mutant, de Allan Holtzman (U.S.A.)

Prix du meilleur scénario :
John Kent Harrison, Michael Butler, Dennis Shryack pour
Bells (U.S.A.)

Grand Prix de l'humour noir :
Full Moon High, de Larry Cohen (U.S.A.)

Le Prix de la Critique :
décerné par Denis Dydelon, Phil Edward, Alan Jones, Gérard Lenne, F.A. Lévy, Gilles Gressard et Jean-Claude Romer a été attribué à :
Looker, de Michael Crichton (U.S.A.)

Le Prix de la musique de film :
décerné par l'Association Miklos Rozsa France a été attribué à :
Klaus Schulze, pour
Next of Kin

Le Grand Prix du Public « R.T.L. »
décerné par les spectateurs du Festival a été attribué ex-aequo à :
Evil Dead et *Mutant*

LA COMPETITION INTERNATIONALE :

Australie
NEXT OF KIN
TURKEY SHOOT
(Première Mondiale)

Canada
BELLS

Grande-Bretagne
MEMOIRS OF A SURVIVOR

Italie
L'EVENTREUR DE NEW YORK

Tchécoslovaquie
LE MYSTERE DU CHATEAU DES CARPATHES

U.S.A.
ALONE IN THE DARK
THE EVIL DEAD
FULL MOON HIGH
THE LAST HORROR FILM
(Première Mondiale)
LOOKER
MUTANT
PIRANHA 2
REST IN PEACE
(Première Mondiale)
THE SLUMBER PARTY MASSACRE
SUPERSTITION
(Première Mondiale)

LA SECTION INFORMATIVE :

MURDER OBSESSION (Italie)
THE UNCANNY (Canada/G.B.)
LEMORA (U.S.A.)
SHOGUN ASSASSIN (Japon)

LA RETROSPECTIVE :

Hommage à la Hammer Film :
DEMONS OF THE MIND
FRANKENSTEIN CREA LA FEMME
L'INVASION DES MORTS-VIVANTS
LES MONSTRES DE L'ESPACE
LA NUIT DU LOUP-GAROU
LE RETOUR DE FRANKENSTEIN
Hommage à Olivia de Havilland :
CHUT... CHUT... CHERE CHARLOTTE
Hommage à Mario Bava :
LE CORPS ET LE FOUET
Hommage à Jack Clayton :
LES INNOCENTS
Hommage à Inoshiro Honda :
GODZILLA
Hommage à Fernando Mendez :
LES PROIES DU VAMPIRE
Hommage à Henry Levin :
LE VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE

COMPETITION

EVIL DEAD

USA

SAM RAIMI ET « THE EVIL DEAD »

PAR STEPHEN KING

Lorsque je fis la connaissance de Sam Raimi, je me dis tout d'abord que cet individu ne pouvait être que serveur dans un des restaurants du coin, étudiant en train de faire l'école buissonnière ou génie. Il n'était pas garçon de café, et — bien qu'il conserve cet air d'éternel adolescent propre aux étudiants de seconde année et qui lui vaudra d'être obligé de montrer sa carte d'identité ou son permis de conduire dans les bars jusqu'à sa trente-cinquième année au moins — il y a déjà un bon moment qu'il a quitté l'Université. La preuve de son génie reste à faire ; en revanche, il est pour moi indiscutable qu'il a réalisé le film d'horreur le plus férocement original de l'année 1982.

Raimi, qui est né dans le Michigan, et a maintenant ses quartiers à côté de Detroit, avait 20 ans lorsqu'il a écrit et mis en scène Evil Dead *— dont il a aussi assuré la photographie principale, assisté au début par Tim Farlow, qui devait par là suite laisser tomber. Son producteur, Rob Tapert, avait alors 26 ans. Les effets spéciaux particulièrement épouvantables sont l'œuvre de Tom Sullivan (24 ans) et Bert Pierce (un vieux de 30 ans !). Quant aux quatre vedettes, c'étaient des camarades d'Université. Le film a été tourné en 16 mm, gonflé en 35 pour les besoins de la distribution. Le résultat est une photographie un peu granuleuse, singulièrement appropriée au style du film, auquel elle confère un petit côté documentaire tout à la fois inquiétant et convaincant, et que l'on n'avait pas vu depuis* La nuit des morts-vivants, *de George Romero, film dont Raimi admet qu'il a eu sur lui une forte influence.*

The evil Dead *a toute l'innocence et la stupidité de ces bonnes vieilles histoires que l'on se raconte autour d'un feu de camp, mais la simplicité n'est pas un effet du hasard : elle est bel et bien voulue par Raimi, qui est loin d'être idiot. Quatre édudiants en vacances — deux garçons et deux filles — se retrouvent dans une maison abandonnée dans la forêt, où ils tombent sur un vieux livre — le livre des Morts lovecraftien — qui fait d'eux, l'un après l'autre, des zombies contre lesquels la mort est sans pouvoir. Seule subsiste la vedette du film, Bruce Campbell, qui n'a qu'une façon de s'en débarrasser : c'est de séparer les membres du tronc de ces zombies. Par bonheur, il y a une tronçonneuse dans la maison, alors...*

Résumé ainsi, ça paraît un peu anodin, évidemment...

Comme Hansel et Gretel, ou Barbe-Bleue, racontés par un narrateur sans talent. Mais dans Evil Dead, *Raimi nous offre une belle gamme d'horreurs, plus ténébreuses les unes que les autres. Le maquillage de ses zombies rappelle ceux de Dick Smith pour* L'exorciste, *le scénario doit beaucoup à ceux de Romero — le démembrement considéré comme un antidote, en particulier — et sa petite troupe d'acteurs va des tout juste passables (Ellen Sandweiss et Betsy Baker) aux plutôt bons (Bruce Campbell et surtout Hal Delrich, qui apporte une touche de joie de vivre au milieu de tous ces événements macabres). A quoi le film doit-il donc son efficacité ?*

Dans Evil Dead, *les mouvements de caméra ont cette sorte de fluidité qui n'appartient qu'aux cauchemars, et que l'on associe aux débuts de John Carpenter ; elle plonge, glisse et fonce si vite en avant que la première réaction du spectateur est de se plaquer les mains sur les yeux pour ne plus voir ça. Le film commence et se termine sur des plans d'une force telle que l'on n'a qu'une seule envie : se lever pour applaudir. Et c'est exactement ce que fait le public. Les premières images sont un survol vertigineux de la surface d'un marais ; à la fin, nous sommes précipités vers le bas d'une colline boisée, à l'intérieur de cette cabane déserte, où le meurtre et la folie sont donnés libre cours. Et tout ça sans Steadicam — vous savez, la chose qui a coûté 5 000 dollars aux producteurs de* The Shining *; c'était, au lieu de cela, ce que Raimi appelle en toute candeur le « Shaky-cam » [littéralement : « caméra tremblante »], et qu'il décrit avec toute la spontanéité d'un enfant surdoué en train d'expliquer comment il a bricolé un cyclotron avec des boîtes de conserve.*

« Comme nous ne pouvions pas nous payer le Steadicam », dit-il, « nous avons été obligés d'improviser. Alors nous avons fixé une caméra au milieu d'une poutrelle métallique de 5 mètres de long, que deux types attrapaient par chaque bout avant de se mettre à courirr comme des fous ». La prise de vue de certains autres plans ébouriffants du film a été faite par Raimi en personne, une caméra de cinq bons kilos fixée à la main par du ruban adhésif. Il faudrait tout de même que quelqu'un dise un jour à Kubrick, Spielberg et consorts qu'ils n'ont pas besoin du Steadicam. Qu'ils fixent donc leur caméra à une poutrelle métallique et qu'ils courent comme des dératés, l'effet sera le même !

The Evil Dead *est, en fin de compte, une production « maison », un peu comme* La nuit des morts-vivants, *qui a eu la chance de sortir en des temps moins difficiles [avant le MPAA]. C'est Raimi qui a trouvé les premiers capitaux nécessaires ; après quoi il fallut chercher le reste, avec l'aide du producteur, Rob Tapert. Tapert et Bruce Campbell, la vedette du film, laissèrent tomber l'Université du Michigan pour réunir auprès de particuliers la plus grande partie du budget du film — un budget bien modeste, puisqu'il n'a pas coûté un million de dollars : « Nous sommes allés voir des avocats », précise Raimi, « des médecins, des entrepreneurs, des gens comme ça... »*

Pour les appâter, ils avaient réalisé une sorte de « film-annonce », en super-8. « Nous avons tout fait », explique un Raimi radieux, dans son bureau de la Renaissance Pictures, à Detroit. « Garçons de café, chauffeurs de taxi, tout ! Mais ce n'était pas seulement pour faire le film », souligne-t-il. C'est qu'ils voulaient aussi se payer les meilleurs avocats pour préparer un contrat d'association en béton armé. Et on dirait bien qu'ils y sont arrivés : leur commanditaires sont assez satisfaits. Des accords de distribution ont été conclus dans plusieurs pays, et notamment à Hong Kong, qui est un marché lucratif. Il est vraisemblable que les investisseurs reverront leur argent, grâce surtout aux soins dont Raimi a entouré la naissance de sa société de production.

Lorsqu'on lui demande ce qu'il attend de ce métier, sa réponse est la suivante : « Pour l'instant, je voudrais gagner assez d'argent pour faire réparer ma voiture. Elle est garée devant chez moi depuis la fin du tournage de Evil Dead, *et mes parents me harcèlent pour que je la fasse mettre à la casse. Mais il n'en est pa question ! Je veux la faire réparer ». Renseignements pris, la voiture de Raimi est celle que conduisent les malheureux étudiants de* Evil Dead. *A un moment du film, elle manque passer au travers d'un pont en ruine. Les membres de l'équipe ont réussi à la tirer de cette situation périlleuse, mais lorsqu'il la ramena chez lui après la fin du tournage, le moteur prit feu. Et elle est restée au même endroit depuis ce jour-là...*

(Trad. : Dominique Haas)

Extrait d'un article de Stephen King paru dans la revue américaine « Twilight Zone », et reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.



« Le film d'horreur le plus férocement original de l'année » (Stephen King)

ENTRETIEN AVEC SAMUEL RAIMI (RÉALISATEUR)







Sam Raimi au Festival : une plongée « irrésistible » !

C'est en mars 1982 que nous avons rencontré pour la première fois Sam Raimi, inquiet à l'idée des premières projections publiques de* Evil Dead*. Depuis, son film est devenu un véritable « événement » auprès des amateurs de cinéma d'épouvante ; au Festival de Paris, la réception du public fut triomphale et Sam ne cache pas sa joie de voir* Evil Dead *se préparer à sortir dans de nombreux pays. A l'occasion de sa venue au Festival, il nous a semblé intéressant de nous entretenir à nouveau avec lui afin de mieux comprendre comment une poignée d'étudiants d'une vingtaine d'années ont pu produire le premier chef-d'œuvre horrifique des années 80...

Le cinéma d'épouvante vous attirait-il à l'époque ?

Pas spécialement, je n'étais pas moi-même sûr de pouvoir réaliser un tel film ! Puis un jour, Robert après m'avoir montré un pavé de presse, m'a convaincu d'aller en voir un pour vérifier si nous étions capables de faire encore mieux ! Et il s'est avéré que le film était rien moins que *Halloween !* En sortant de la salle, Robert m'a regardé en disant « Tu crois pouvoir faire mieux ! » Le fait est que j'étais vraiment ébahi, dans mon souvenir les films d'horreur n'étaient jamais aussi bons et ce fut comme un choc ! Heureusement, par la suite, j'ai vu assez de films d'horreur médiocres pour reprendre courage ! (rires). Ceci dit, je suis devenu un véritable « fan » de ce genre de films, même si cela prend parfois des mesures de « quête » dans la mesure où je continue à aller en voir beaucoup en espérant en trouver un excellent !

Avec tous les « coups de théâtre » et les surprises étonnantes qui attendent les spectateurs du film, *Evil Dead* fait parfois penser à une bande dessinée d'horreur...

Oh, mais je suis passionné par les « comics », j'en possède près de trois mille ! J'aime toutes sorte de B.D., même « Spiderman » que vous n'appréciez pas en France ; *Evil Dead* est à cet égard un enfant de la rock music, des comics et de la contre-culture : ceux qui aiment les films ultra-soignés n'aimeront d'ailleurs sans doute pas *Evil Dead,* même s'il s'adresse à tout le monde.

Je crois que l'on devrait utiliser encore plus la bande dessinée dans le cinéma d'épouvante, les dessinateurs se permettent très souvent des idées incroyables que l'on ne retrouve pas au cinéma. Une des raisons en est que l'illustrateur a un but : remplir une page blanche. Il part donc de rien et recrée tout un monde visuel. Dès lors que j'arrive avec ma caméra sur un lieu de tournage, le cadre est déjà là ainsi que les personnages. Ainsi, près de 80 % du decorum ne peut être modifié. Cependant, la dimension même de l'image sur l'écran et tout ce qui est réalisable actuellement grâce aux prouesses techniques fait que le cinéma est pour moi une forme artistique bien plus passionnante que les comics, à condition d'en exploiter toutes les ressources !

Y-a-t-il eu une grande part d'improvisation pendant le tournage, en particulier pour les scènes d'horreur ?

Le scénario était très détaillé, il faisait 56 pages et près des deux-tiers du film avaient préalablement été dessinées en « story-boards », mais à l'origine, nous n'avions pas prévu autant de sang dans *Evil Dead !* cela aurait peut-être mieux valu, dans la mesure où nous passions un temps fou à remuer des bâtons dans des cuves remplies de sang afin d'empêcher ce dernier de se coaguler ! Mais plus Robert et moi allions voir des films d'horreur, plus cela nous donnait envie de rajouter des scènes choc ! Tom Sullivan nous a donné également l'idée de certains plans horrifiques. Je crois que le problème des films « gore » est cette délectation dans le sang et les tripes et je ne considère pas mon film comme relevant du même esprit : l'horreur est tout sauf un spectacle artistique pour moi, et cela m'intéresse bien davantage de voir les spectateurs sursauter en hurlant plutôt que de leur donner la nausée... même si *Evil Dead* est déjà responsable d'un certain nombre d'évanouissements ! Ce film est tout à la fois effrayant, drôle et divertissant, mais pas répugnant. D'ailleurs, si le public savait le genre d'ingrédients qu'on a utilisés pour des séquences « atroces », il éclaterait de rire : lorsqu'un ventre éclate et que les tripes vont s'écraser au visage de Bruce, on a utilisé du pâté pour chien mélangé à de la teinture rouge !

En fin de compte, *Evil Dead* est-il un film sain ?

Cela, je ne peux l'affirmer, je risquerais d'avoir des problèmes (rires) ! Mais l'humour y est sans cesse présent car *Evil Dead* est un pied de nez au macabre et à l'horreur : on est d'abord effrayé, puis on éclate de rires ; sans être un grand spécialiste du problème, je suis toutefois sûr que c'est tout sauf un film malsain !

Il y a un aspect dans le film qui a époustouflé les spectateurs du Grand Rex, c'est la fluidité de cette caméra subjective qui glisse et rampe dans ces bois d'une manière vertigineuse... Comment ces plans ont-ils été effectués ?

Nous avons construit notre propre version de la « SteadyCam »... une « ShakyCam » ! En fait, il s'agit simplement d'une caméra fixée sur des axes coulissants au milieu d'une longue tige en métal léger : de sorte que même si on effectuait des mouvements rapides avec la caméra, elle pivotait légèrement, d'une manière sinueuse. On pouvait faire ce qu'on voulait avec la caméra ! Pour les séquences au-dessus du marais, j'étais allongé à plat ventre sur un radeau que poussait Bruce ; J'étais donc juste au-dessus de l'eau et la caméra était fixée sur mon bras auquel je faisais faire un mouvement de va et vient. Pour la scène finale, la caméra était sur mon épaule et j'ai traversé le bois en moto, puis la cabane elle-même. Hélas, comme je n'ai jamais su très bien me servir d'une moto, je me suis jeté contre Bruce et il en est résulté des chevilles foulées, des blessures douloureuses et diverses contusions ! Un autre plan très pénible fut celui où l'on voit l'image à l'envers et peu à peu la caméra se retourne complètement. J'étais alors pendu au plafond la tête en bas en train de filmer et je me suis redressé avec la force de mes bras : je n'ai jamais eu ensuite de telles crampes dans ma vie, mais je crois que cela en valait la peine !

Quelle est la signification de la scène où Bruce Campbell s'approche d'un miroir qui devient liquide ?

Cette scène se situe tout à la fin du film : Bruce nage alors en pleine folie, le sang et l'horreur règnent dans cette cabane, il n'y a qu'une chose dont il soit sûr, c'est la réalité même, le fait qu'il existe il est vivant. Lorsqu'il s'aperçoit que même son reflet n'est qu'une illusion pour la première fois du film, il hurle, car c'est là quelque chose de bien plus horrible que la mort de s'apercevoir que l'on perd la raison... Là aussi, le trucage employé est très simple : une cuve remplie d'eau et entourée d'un cadre, faisant ainsi penser à un miroir, est posée à terre et Bruce y enfonce sa main ; nous avons tout simplement renversé l'image pour donner cette illusion que j'ai « emprunté », à un film de Cocteau. Mais pour en revenir à la folie, elle n'est pas toujours angoissante dans *Evil Dead,* ainsi nombre de scènes où le héros reçoit des trombes de sang au visage sont influencées par des gags de comiques américains, en particulier les « trois Stooges » : Dans un de leurs films, ils faisaient tout exploser dans une maison et les canalisations d'eau éclataient, j'ai exactement fait la même chose en remplaçant l'eau par du sang !

***Evil Dead* offre à Tom Sullivan, responsable des effets spéciaux, sa première contribution au cinéma : ses résultats sont stupéfiants !**

Tom avait déjà acquis cependant une certaine expérience car il fabrique tous les ans des jouets et des masques de monstres pour enfants à l'occasion des fêtes de Halloween. Il était donc familiarisé avec les éléments de base : le plastique, le latex, etc. Il sait parfaitement découper ou recoller les parties d'un visage ou d'un corps. De plus, c'est un remarquable peintre et il sait dessiner à la perfection le corps humain (il en connaît également les point faibles, c'est lui qui eut l'idée du plan où un mort-vivant déchire avec ses dents le talon d'un des garçons !) et ce



L'imagination au service du grand-guignol...

qu'il savait créer ou détruire avec un pinceau, il a su le refaire avec du plâtre ou du latex, opérant ainsi une transition parfaite de la peinture au maquillage horrifique.
Néanmoins, il y eut quelques problèmes pendant le tournage à ce sujet : lorsqu'un maquillage ne nous plaisait pas, il fallait repartir à zéro, et cela était souvent pénible à Tom, mais aussi aux acteurs étant donné que la pose d'un nouveau maquillage dure près de deux heures. De plus, cela est très douloureux à supporter pour les acteurs. Il ne faut pas croire que tourner un film d'horreur est une expérience amusante : recommencer sans cesse des scènes atroces est extrêmement pénible pour les acteurs. Par ailleurs, ces derniers tournaient en moyenne 14 heures par jour, certains ont eu des crises de nerfs tandis que Bruce, Robert et moi, étant donné nos faibles moyens étions parfois obligés de tourner 48 heures d'affilée sans dormir. Mais le fait qu'on ait constitué une équipe très restreinte avec des personnes pour lesquelles *Evil Dead* était une « première chance » a beaucoup servi le film : avec si peu d'argent, nous en « voulions » tous bien plus que certains acteurs ou techniciens professionnels qui attendent leur paie à la fin du tournage. Nous savions que si le film s'avérait bon, nous en « voulions » tous bien plus que certains acteurs ou techniciens professionnels qui attendent leur paie à la fin du tournage.Nous savions que si le film s'avérait bon, nous aurions la possibilité de travailler à nouveau dans le cinéma.

Combien de temps s'est écoulé entre le premier jour du tournage et la première version « montée » de *Evil Dead* ?

Deux ans et onze mois, ce qui est énorme : souvent on ne pouvait plus tourner par manque d'argent. A un moment donné, le film a même été mis en veilleuse pendant plus de quatre mois ! Mais le plus gênant fut d'effectuer des tas de petites choses techniques qui nous ont fait gaspiller un temps fou. Avec plus d'argent, le film nous aurait pris moins de temps. Malgré tout, ces contrariétés nous ont été profitables, dans la mesure où elles nous ont permis de contrôler toutes les phases du tournage et de la post-production. Cependant, je ne crois pas que j'accepterais de retravailler dans de telles conditions...

Aviez-vous toujours espoir de terminer *Evil Dead* ?

Oui, car même dans le désespoir, nous n'avons jamais paniqué. De plus, le temps s'écoulait à une vitesse folle, on se rendait pas bien compte nous-mêmes du temps que nous passions sur le film, un an s'écoulait à toute allure ! Le plus important est que nous n'avons jamais manqué de confiance les uns envers les autres ou envers nous-même : à aucun moment, je n'ai pensé que mon film allait être mauvais. « L'Ecran Fantastique » nous a également beaucoup aidé. Je ne veux pas me comparer à un réalisateur de la classe de George Romero, mais mon film commençant à être connu, je peux en parler sans me sentir complexé ; bref, Romero a lutté pendant des années avant que le public ne connaisse et apprécie *Night of the Living Dead*. Il est évident que c'est grâce à votre magazine que notre film a provoqué tout un courant d'intérêt. Personne ne connaissait notre film avant, et il fallait de la part de « L'Ecran Fantastique » du cran et de la volonté pour consacrer à *Evil Dead* la couverture !

Que pensez-vous des gens qui croient sérieusement que le cinéma d'horreur est dangereux pour le public ?

Je ne sais pas. Il y a des gens qui ne peuvent faire la différence entre ce qui est montré à l'écran et ce qu'on voit dans la réalité et là, cela devient dangereux. *Evil Dead* insiste sur l'aspect « horrible » de l'horreur et en ce sens ne vous pousse pas à aller mutiler les gens à la hâche. L'humour du film annihile en outre l'aspect « dangereux » que certains voudraient y voir. Mais je pense que même les films réalistes de « psycho-killers » sont sans danger : à la sortie de *Maniac*, il n'y a eu aucune recrudescence de meurtres sadiques ! Après une telle vague de films d'horreur ces dernières années, on s'est aperçu qu'il n'y a pas eu de crimes sanglants en série, du moins imputables au cinéma : il ne s'est rien passé et je suis persuadé qu'il en sera de même à l'avenir.

Propos recueillis et traduits
par **Robert Schlockoff**

ENTRETIEN AVEC ROBERT TAPERT (PRODUCTEUR)



L'ultime remède face aux pouvoirs de la sorcellerie : l'utilisation de la tronçonneuse !

Vous avez déclaré sur la scène du Rex, en présentant *Evil Dead*, que vous n'entendiez pas produire d'autres types de films que de l'horreur. Cela doit-il être pris au pied de la lettre ?

Tout ce que j'ai fait jusqu'à présent comporte des éléments d'horreur, ou du moins des aspects destinés à effrayer les gens, à les faire sursauter dans leurs fauteuils. Non seulement du fantastique, mais du suspense. Mais je ne veux pas dire que cela doive être nécessairement sanglant. D'ailleurs, il convient de noter qu'un film comme *Evil Dead* fait rire à certains moments. Je crois qu'il est bon qu'un film mélange plusieurs tendances. Ceci dit, c'est vrai, j'aime particulièrement l'horreur.

Ne pensez-vous pas qu'à rendre les effets excessifs on risque de voir le public « décrocher », un peu comme au grand-Guignol ?

Je ne peux répondre que pour ce qui me concerne : je ne le pense pas, car de toute façon, quand je vois ce genre de scène, je suis au départ plus surpris que terrifié. Ce qui l'emporte c'est l'étonnement devant la nouveauté, pas la peur, ou l'horreur. Mais je crois en effet que c'est un risque et qu'un certain nombre de films actuels sont concernés.

Certains disent que le genre est en train de s'essoufler. Qu'en pensez-vous ?

Tout dépend. En un sens l'horreur existe dans le cinéma pratiquement depuis ses origines. Je pense que, plutôt que d'essoufflement, il faudrait parler en terme de mode, et même plus exactement de cycle. Tout, en particulier les goûts et les tendances artistiques, obéit à des cycles. Que le public soit un peu lassé du genre de films d'horreur qu'on fait actuellement, c'est possible et cela se comprend. Le marché lui-même est quelque peu saturé. Mais cela ne signifie pas que le genre dans son ensemble soit à bout de souffle.

Le fait que le personnage principal soit un homme n'est pas habituel dans ce type de film...

Dans le cinéma de ces dernières années, oui, mais pas si vous remontez plus en arrière dans la tradition qui, elle, met très souvent des

hommes aux prises avec les forces du mal : prenez la plupart des films de la Hammer, prenez Frankenstein, prenez même *La nuit des morts vivants*... Ceci dit, je pense que c'est plus efficace : traditionnellement, l'homme représente la force, le courage, la protection. Il est, si je puis dire, le dernier à crier. Quand vous mettez un homme dans une situation telle qu'il hurle et pleure, c'est qu'elle est extrême. La notion de solitude, de terreur est plus forte que lorsque c'est une femme.

Dans un précédent interview Samuel Raimi et Bruce Campbell ont déclaré que tout avait été fait dans *Evil Dead* pour que le film soit commercial. Pourtant vous n'y faites à aucun moment — ou si peu ! — apparaître l'érotisme. Pourquoi ?

Je pense que cela aurait nui à l'intérêt du film : si vous introduisez une scène érotique dans un film, non seulement vous cassez son rythme, mais en plus, vous amenez l'attention du spectateur à se porter sur ce seul aspect qui, en l'occurence, n'a rien à voir avec le but visé. Notre film reposait tout particulièrement sur un rythme rapide, en crescendo. Ce que vous dites est vrai quant au côté commercial de l'érotisme, mais mal employés, les effets les plus commerciaux peuvent se retourner contre vous. Il n'y avait pas de place pour une telle scène dans *Evil Dead*.

Pourquoi cette fin : est-ce un clin d'œil ? Car les spectateurs peuvent ne pas trouver logique que cela se produise alors que, théoriquement, les forces maléfiques ont été baillonnées quand le livre a été brûlé...

Disons que nous lançons continuellement le spectateur sur une fausse piste, mais s'il a quelque mémoire, il doit se souvenir des premières images du film... avant que le magnétophone ait été mis en marche, avant même que les jeunes gens soient arrivés dans la maison... Bien sûr il y a aussi un sourire, en particulier grâce à la musique. J'ajouterai que cela ne peut se terminer autrement, si l'on veut faire sentir que la menace planera toujours, pour quiconque viendra en ces lieux.

Vous avez fait, je crois, un « premier jet » d'*Evil Dead* sous la forme d'un court-métrage intitulé *Within the Woods*. Pouvez-vous nous en parler ?

Oui, bien sûr. En fait, ce n'était pas un premier jet, comme vous dites. C'était un court métrage inspiré du script d'*Evil Dead*, qui était déjà écrit à cette époque, une sorte de quintessence de ce que nous voulions montrer à d'éventuels financiers pour les convaincre de nous aider à réaliser le projet long métrage. Nous y avions rassemblé un certain nombre d'effets — décapitations, maquillages, etc. — pour donner une idée précise de ce dont nous étions capables. Nous avons filmé ce court métrage en dix jours environ, dans une ferme du Michigan, et le résultat a été très probant.

Et quelle était l'histoire de *Within the Woods* ?

Je ne veux pas déflorer le sujet totalement, mais en gros, c'était la suivante : quatre jeunes gens — deux garçons et deux filles — partaient dans une cabane et l'un des deux couples allait dans les bois pique-niquer, faisait un feu sans savoir qu'ils étaient sur une ancienne tombe indienne, et ils s'endormaient. Quand la fille s'éveillait, le garçon avait disparu, puis resurgissait, la pourchassait et tombait mort. Une fois revenue à la cabane, dans une scène à mon sens mieux réussie que la scène similaire d'*Evil Dead*, ils décidaient de partir en forêt pour vérifier que leur compagnon était bien mort, et s'apercevaient alors qu'il était devenu un zombi sous l'impulsion des forces déclenchées par le feu allumé au-dessus de la tombe. Ici c'était une femme qui était la victime, et Bruce Campbell tenait le rôle du monstre.

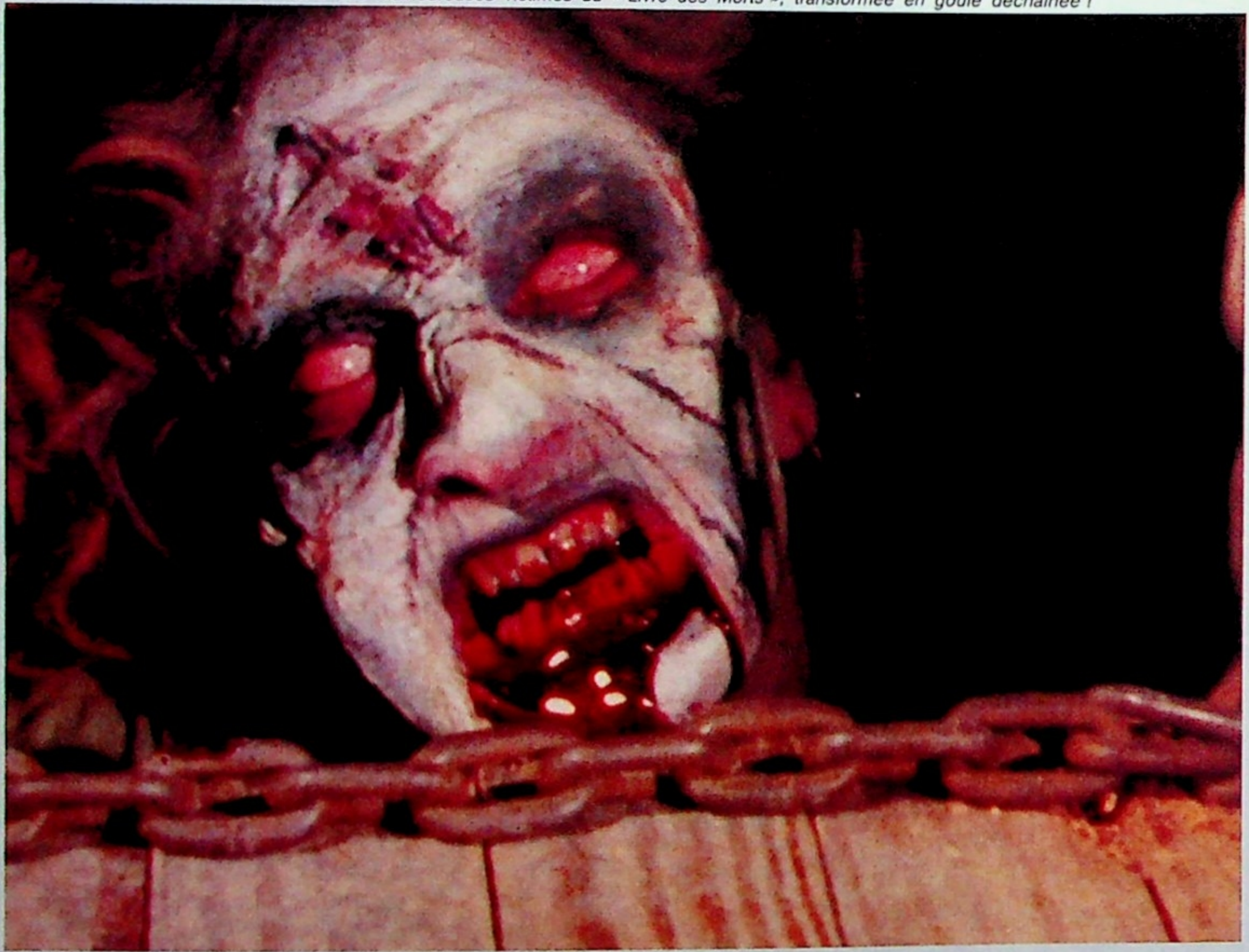
Est-ce cette expérience qui vous a donné l'idée d'inverser les rôles ?

Non, non, l'ensemble du schéma d'*Evil Dead* existait dans le scénario conçu avant *Within the Woods*. C'est l'inverse qui s'est produit dans la mesure où ce sont des raisons « économiques » qui nous ont poussés à faire de la femme la victime dans *Within the Woods* : nous pensions justement que cela serait plus convaincant vis-à-vis de financiers potentiels... Donner ce rôle à l'homme était beaucoup plus risqué, bien qu'en tant qu'auteurs, nous fussions convaincus que c'était plus efficace pour les raisons que nous avons déjà évoquées.

Vous avez actuellement un projet, un thriller, intitulé *Relentless*. Quand pensez-vous le tourner ?

Nous avons prévu son tournage en août prochain. L'action se situe à Detroit, et c'est l'histoire d'un homme qui essaye d'accomplir le crime parfait. Mais des complications viennent perturber sa machination, il est tué et le jeu des circonstances implique d'autres gens. Cela finit par tourner à une lutte pour la survie — un peu comme dans *Evil Dead*, mais sans l'aspect fantastique : plutôt dans la tradition du film noir des années 40.

Le délire selon Tom Sullivan : l'une des malheureuses victimes du « Livre des Morts », transformée en goule déchaînée !



Il paraît que pour simuler le sang vous avez utilisé des procédés un peu curieux...

Oui, c'est exact, en mélangeant diverses substances : un extrait de maïs, des colorants, du lait et du café très épais, l'ensemble vous permettant d'obtenir un liquide à la fois très rouge et transparent. La couleur n'est pas toujours exactement la même selon les moments. L'idée était de reconstituer un sang dont la vue ne soit pas repoussante. C'était très important pour nous de faire en sorte de ne jamais provoquer chez le spectateurs un sentiment de répulsion. C'est à mon sens tout le problème du « gore ». On peut aller très loin, ce peut être extrêmement sanglant, mais il ne faut jamais que cela soit malsain, sadique, et ce n'est pas toujours facile de rester en-deça de la limite... D'ailleurs, malgré certaines apparences, *Evil Dead* n'est pas vraiment du « gore », beaucoup moins en tout cas, me semble-t-il, qu'un film comme *L'éventreur de New-York*. Cela tient en particulier au fait que dans *Evil Dead*, tout se passe très vite, rien n'est filmé avec insistance. Au total, ce n'est pas « réaliste ». Cela reste du cinéma, la confusion n'est jamais possible.

Et quels autres types de films aimeriez-vous produire ?

Je serais tenté de vous répondre : tous. Mais plus simplement, je dirai que ce qui m'intéresse, c'est le spectacle. Tant pis si cela peut paraître superficiel, mais je ne suis pas intéressé par les histoires qui s'attachent à démontrer la psychologie des individus : ils doivent avoir une consistance humaine, mais celle-ci ne doit pas faire l'objet du film.

Comment avez-vous choisi les lieux de tournage d'*Evil Dead* ?

Au départ nous nous étions déterminés pour une ferme dans le Tennesse, puis cela n'a pas été possible. Alors nous avons mis deux jours à trouver autre chose et nous sommes tombés sur cette bâtisse qui, détail intéressant, était inhabitée depuis de très nombreuses années. Nous avons donc pu l'aménager en vue du tournage comme nous le voulions.

Elle n'est d'ailleurs pas inquiétante par elle-même...

Non, c'est ce que nous souhaitions.

En revanche, la dimension de la cave est, comparativement, un élément fantastique...

Tout à fait. Cette fois c'est la cave de la ferme de mes parents, dans le Michigan, que nous avons utilisée telle quelle... (rires). Ce que vous dites est amusant car, cela est sûr, cette disproportion est le premier élément inquiétant du film, la cave n'étant pas non plus en elle-même inquiétante. Et lorsque mes parents ont vu le film, ils n'en sont pas revenus : « C'est notre cave ? « ont-ils dit ». Pas croyable ! nous n'avions jamais vu qu'elle était si grande ! »...

Parfois, on est un peu surpris car les comédiens, après avoir été littéralement inondés de sang, apparaissent sans pratiquement en avoir sur le visage...

N'insistons pas là-dessus... ce sont des erreurs (rires)... Mais en plus il y a eu le fait que le liquide était si visqueux que les comédiens ne le supportaient pas et nous ont demandé de ne pas trop les en couvrir.

Vous avez eu d'ailleurs, je crois, quelques problèmes avec les acteurs...

Des problèmes... non, pas vraiment. Disons qu'en dehors de Bruce Campbell, ils ne savaient pas où ils mettaient les pieds... Notamment les deux comédiennes. Elles ne s'étaient pas rendu compte que cela allait être aussi horrible ! Mais tout s'est terminé dans la joie !

Propos recueillis et traduits par **Bertrand Borie**



La rencontre de deux talents : Sam Raimi et Tom McLoughlin.



The Evil Dead s'est bâti en quelques mois par le biais d'un bouche à oreille très positif une réputation mondiale à l'instar du film auquel on ne cesse de le comparer : *La nuit des morts-vivants*.
Les points de ressemblances du film de Samuel Raimi avec celui de George A. Romero ne manquent pas, et outre le fait que ces deux œuvres ont, chacune à leur époque, révolutionné le genre fantastique en lui redonnant un « coup de fouet » bénéfique, on ne peut ignorer d'autres similitudes telles que :
— l'âge des deux cinéastes : ils sont en effet très jeunes à l'époque de leur premier grand film.
— l'éloignement volontaire des centres artistiques et financiers (New York ou Hollywood) qui régissent l'industrie cinématographique américaine : Romero se basera à Pittsburgh, ville industrielle renommée pour sa pollution, Raimi entend rester à Detroit, capitale mondiale de l'automobile... et, semble-t-il, de la criminalité.
— la réalisation d'un film d'horreur à petit budget réhaussé par la volonté évidente d'une recherche originale apportée au traitement du sujet.
— le thème du film : l'isolement dans une maison d'un groupe d'individus face à des cadavres semi-décomposés qui cherchent à les tuer.
— le but fixé, enfin : pousser l'horreur vers de nouveaux sommets.
Le film de Samuel Raimi est hyper-sanglant (même les canalisations d'eaux véhiculent des litres d'hémoglobine), vraiment horrible (la décomposition finale des monstres est à la limite du traumatisme) mais néanmoins totalement différent des productions italiennes pour qui l'horreur, limitée au stade visuel, se conjugue avec répugnance. Ce qui rend *The Evil Dead* presque unique en son genre, c'est qu'il est doté d'une âme intelligente, à l'image de son réalisateur (le comportement de Samuel Raimi, lorsqu'il vint présenter son film sur scène face au public du Rex, en est la preuve formelle : 3 000 personnes en restèrent médusées) : il *sait* ce qui plaira au public, même celui habituellement peu réceptif aux films d'horreur.
Samuel Raimi nous fait pénétrer sans crier gare en plein cauchemar — un vrai — avec tout ce que cela comporte de situations illogiques mais terrifiantes, extrêmistes mais réalistes.
Techniquement, le film est remarquable. Le son, très travaillé, intensifie le rôle implacable de cette présence malsaine qui rôde tout autour de la maison en grondant. La caméra subjective s'élance à travers les broussailles, saute par dessus les troncs d'arbres morts, vous convie, en fait, à expérimenter une nouvelle sorte de montagne russe au rythme grisant mais terrifiant. Les morceaux de bravoure se succèdent sans relâche, à commencer par la séquence où une fille est littéralement attaquée par des lianes qui s'élancent autour de ses membres pour la retenir prisonnière, la dévêtir puis la violer... Créés par un jeune artiste, Tom Sullivan, les effets spéciaux sont époustouflants et se concluent en apothéose, véritable bouquet final d'un feu d'artifice, où l'utilisation du « stop motion » parvient à figurer l'inimaginable.
Le scénario, quant à lui, est d'autant plus fort que durant toute la dernière partie du film, il s'articule autour du seul survivant devant affronter les attaques de ses amis devenus des monstres sanguinaires. Cette partie, à elle seule, constitue un double défi de la part de Samuel Raimi et son équipe. Il n'était, d'une part, pas évident de combler près d'une heure de film avec un seul personnage *vivant*. Mais le réalisateur y parvient parfaitement en nous assénant rebondissement sur rebondissement. D'autre part, le fait que ce survivant soit un homme bouscule complètement toutes les idées reçues quant à ce genre de film préférant offrir d'habitude ce rôle à une jeune fille hurlante au bord de la crise de nerfs. En confiant le rôle à Bruce Campbell, Samuel Raimi avait sûrement pressenti toutes les possibilités qu'il pourrait tirer d'un tel changement et surtout celle d'avancer encore plus loin dans l'horreur. *The Evil Dead* ne faillit pas à la tradition du film d'horreur : ce n'est qu'un concert de cris stridents, de rires nerveux et incontrôlables... provenant des monstres eux-mêmes ! De ces hurlements hystériques se dégage un sentiment si insupportable que l'on démembrerait bien ces corps boursoufflés de pus afin de les réduire au silence. C'est ce que fait le héros, trop ahuri par tant d'horreurs pour hurler (d'autant plus que tout homme qui se respecte ne se le permettrait pas), mais, lorsqu'à deux reprises pourtant, un son parvient à sortir de sa gorge c'est qu'il s'agit à n'en point douter d'une chose *vraiment* épouvantable...

Gilles Polinien

PIRANHA 2
les Tueurs Volants



Le film que Joe Dante réalisa en 1978 se concluait sur une image fort explicite (les piranhas délaissant l'eau douce des rivières pour celle, plus salée, des océans) ne laissant aucun doute quant à l'assaut que ces petits monstres carnivores ne tarderaient guère à livrer contre l'humanité.
L'idée d'une séquelle fut d'autant plus accélérée que *Piranhas* se tailla (à belles dents, bien sûr !) une part fort honorable du box-office mondial. Quatre années cependant s'écouleront avant l'apparition sur nos écrans du *Piranha 2* produit, presque en secret, par une équipe italienne et tourné en langue anglaise quelque part au large de la Floride dans le golfe du Mexique.
Ces grimaçantes créatures (telles que nous les présente l'affiche), maintenant pourvues d'ailes, ne sont pas le résultat d'une génération spontanée. Les nouveaux scénaristes n'ont rien trouvé de mieux, pour justifier la mutation de ces « poissons », que de reprendre l'explication fournie par le sujet original : des recherches financées par l'armée américaine, dans le but de créer des « machines à tuer » indestructibles destinées aux rivières vietnamiennes, ont engendré quelques « bavures ». Evidemment ces « nouveaux monstres » ont élu domicile dans une épave engloutie à quelques brasses seulement d'un club de vacances. Les premières bases de l'histoire ainsi jetées (découverte d'un cadavre, mise en garde émanant d'une minorité, entêtement des autorités à poursuivre les festivités), le déroulement du récit est plus que prévisible : le schéma des *Dents de la mer*, pourtant banalisé par toutes ses imitations, apparaît une fois de plus comme la solution de facilité et surtout la preuve flagrante d'une carence imaginative bien inquiétante. Situation d'autant plus agaçante que *Piranhas* n° 1 ne manquait pas d'originalité. Mais dans le film de James Cameron (pseudonyme destiné à camoufler les origines latines du metteur en scène ?), c'est l'ennui qui prend le pas sur la distraction et l'on assiste, blasé, aux assauts répétitifs des piranhas lors de séquences au demeurant bien réalisées, ce qui — avouons-le — n'était pas si évident à rendre. A signaler toutefois que pour n'avoir pas à nous dévoiler toutes les « ficelles » des scènes d'attaques, le montage se fait trop rapide, subterfuge ayant pour résultat de nous léser quelque peu quant à l'idée préconçue que l'on se faisait du film. Malgré la présence de Gianetto De Rossi aux effets spéciaux, le film demeure très sobre au niveau de l'horreur et il est même à craindre (hormis la scène surprenante où un piranha surgit des entrailles d'un cadavre pour sauter au visage de sa prochaine victime) que le public venu assister à la projection de *Piranha 2* dans un but bien précis risque d'être quelque peu déçu, voire irrité, par tant de bavardages et de plans touristiques sans intérêt. N'ayant réussi à palier ni au manque d'originalité ni à l'absence de rythme, *Piranha 2* n'est parvenu à se doter que d'un humour plus proche de celui des *Bronzés* que de celui, noir et grinçant, de son aîné produit par Roger Corman.
Nouveauté cependant, mais peut-être est-ce de l'humour au troisième degré, *Piranha 2* se déroule dans un climat de racisme et de moralité crispante. En effet, les gens de race noire y sont dépeints — inconsciemment nous l'espérons — de manière folklorique et inconvenante ; leur mort n'étant pas ressentie de façon pénible mais présentée au contraire comme source de spectacle jouissif dont le caractère « pour l'exemple » vient les punir juste à point de leur inopportunité (l'infirmière de la morgue), de leur naïveté (le fils du pêcheur), voire de leur inutilité (le combat sans espoir du père). La notion de moralité intervient, quant à elle, afin de sanctionner la désobéissance (la première victime s'aventurant trop près de l'épave), l'égoïsme, la tricherie (le vacancier désireux d'arriver sur la plage avant les autres) et le mensonge (le héros qui se révèle, en cours de route, avoir été mêlé de très près à ces expériences contre-nature).
Comme on pouvait s'y attendre, tout est bien qui finit bien (pour les gens intègres évidemment !) : les piranhas seront réduits au néant et la brillante héroïne renouera des liens solides avec son ex-mari. Grâce à leur courage et leur perspicacité, de nouveaux touristes pourront profiter de la mer et du soleil en toute tranquillité. Mais qui sait ? Les piranhas réapparaîtront-ils, lors d'un troisième chapitre, de façon aussi sournoise qu'intensifiée et cette fois-ci, non contents de voler — ce qui constituait la seule curiosité du film de James Cameron — auront-ils appris à parler... Ce sera au moins plus divertissant !

Gilles Polinien



Superstition

Le fantastique, qui est certainement, avec la comédie, l'expression cinématographique la plus ardue et paradoxalement la plus prisée des réalisateurs, ne peut logiquement s'orienter, vu le nombre de films du genre sortant tous les ans, que vers un rabâchement des thèmes. *Superstition* n'échappe nullement à cette tendance.

Cela dit, si le fond du film de James Robertson a des relents de déjà vu, il faut remarquer qu'un effort particulier axé sur la forme évite à *Superstition* de figurer parmi la liste de ces titres semblant avoir été produits à la chaîne pour mieux alimenter les circuits de drive-in américains à double programme ! Dès l'ouverture, une atmosphère terrifiante imprègne le film. La nuit est tombée. Deux adolescents, auteur d'une farce macabre perpétrée envers un couple d'amoureux, vont, à leur tour, expérimenter un grand frisson qui, lui, n'a rien d'une plaisanterie. Seuls dans une bâtisse laissée à l'abandon, une force mystérieuse les attaque... La caméra se fait mobile et audacieuse, les éclairages bleutés tendent à confirmer l'impression qu'effectivement l'endroit abrite quelque présence malsaine et, soudain, lorsque jaillit la réalité dans toute son horreur (l'un des deux compères découvre dans un four allumé la tête de son compagnon qui éclate), la bande-son, jusqu'alors très discrète, adopte un tempo — qui sera d'ailleurs repris à chaque temps fort du film — dont le rythme très original devient un atout supplémentaire dans l'art d'accélérer le rythme cardiaque du spectateur. Il faudra pourtant attendre la fin du film pour revivre ces moments de terreur pure. Car ce qui joue en défaveur de *Superstition* provient du fait que le film commence presque trop bien et, si l'on tient compte des premières scènes qui laissent augurer un film-choc parfaitement maîtrisé du point de vue technique, la progression scénaristique de *Superstition* apparaît fade, voire quelconque. Le Révérend Leahy emménage dans une maison réputée maudite pour avoir été le lieu d'événements tragiques... Nul besoin de préciser que les choses ne vont pas en rester là !

Le seul aspect intéressant du scénario réside dans le fait que les attaques successives envers les locataires de la maison sont l'œuvre — non pas d'un psychopathe — mais d'un esprit démoniaque (celui d'Elondra Shorack) revenu se venger deux siècles après avoir été crucifié pour sorcellerie (le titre de tournage du film était d'ailleurs *The Witch*). La sorcière n'a malheureusement pas de chance puisqu'elle devra affronter un prêtre moderne et plein de fougue, aussi acharné contre le Mal qu'elle l'est contre les pauvres mortels. La dernière partie revêt d'ailleurs une signification purement symbolique (la Lumière contre les Forces Obscures) dont le réalisateur ne tire aucun profit si l'on considère la conclusion fort plate — donc décevante — en regard des dix dernières minutes très prometteuses. C'est dommage car, doté d'un épilogue plus judicieux, l'impact du film s'en serait considérablement ressenti. Reste donc une œuvre honnête et bien sympathique par sa volonté de ne jamais laisser s'éteindre l'attention du spectateur. Des effets spéciaux fort réussis contribuent à renforcer cette impression.

Gilles Polinien



On devine assez bien pour quelles raisons *Full Moon High* n'a trouvé à ce jour aucun distributeur en France, et même aux Etats-Unis. Larry Cohen a eu la mauvaise idée de réaliser son film à peu près au moment où Joe Dante tournait *Hurlements* et John Landis : *Le loup-garou de Londres.* Face à ces deux feux d'artifices d'effets spéciaux, le lycanthrope de Cohen risquait de faire pâle figure auprès d'un public qui, depuis quelques années, a pris l'habitude qu'on lui *montre* — et non plus qu'on lui suggère — les transformations de monstres sur l'écran.

Mais c'est faire un mauvais procès à *Full Moon High* que de lui reprocher la pauvreté de son budget. Celle-ci serait gênante si nous avions affaire à un film qui, comme le poussif *Winged Serpent,* voudrait se faire passer pour ce qu'il n'est pas ; mais Cohen ne recherche pas le spectaculaire, il propose une *comédie* construite à partir d'un élément fantastique, rejoignant ainsi, d'ailleurs assez logiquement, quelqu'un qui s'est déjà illustré dans ce genre, Woody Allen.

Comme celui-ci, Larry Cohen — auteur de théâtre à ses heures — bâtit son film à partir de dialogues. Les répliques ne sont pas toutes d'une égale drôlerie, mais il est difficile de résister à cette chiromancienne roumaine qui explique qu'elle fait un tel métier parce que, depuis qu'un régime totalitaire a interdit les livres, elle se console en lisant dans les mains les passages (surtout) les plus croustillants ! On se souviendra aussi de la dernière réplique du loup-garou qui, alors qu'il vient d'être atteint par les traditionnelles balles d'argent fatales, se réveille en nous rassurant : « Avec la dévaluation, six balles d'argent ne suffisent plus pour abattre un loup-garou ! »

Le tort de Cohen a été de faire un peu trop confiance à ces dialogues, en pensant sans qu'ils pourraient soutenir le film pendant une heure et demie. Vaine prétention, lorsqu'ils ne sont pas aidés par un véritable scénario. *Full Moon High* se compose de deux parties : *Années soixante* :un jeune joueur de football américain accompagne son père, un agent de la C.I.A., en Roumanie ; il s'y fait mordre par un loup-garou. *Vingt ans plus tard* : après avoir erré interminablement à travers le monde, mais ayant gardé la même apparence physique — la malédiction du loup-garou a au moins le mérite de vous assurer l'éternelle jeunesse —, le héros rentre aux Etats-Unis. C'est bien entendu cette seconde partie qui aurait dû être la plus travaillée, comme Cohen lui-même l'avait d'ailleurs annoncé pendant le tournage du film : « *Full Moon High* contient des réflexions sur la manière dont la vie en Amérique a changé, du point de vue sexuel et du point de vue politique, depuis le début des années soixante. Alors que le héros se métamorphose constamment en loup-garou, sans vieillir, ses amis, pendant son absence, se transforment en hommes d'âge mur, avec des valeurs et des idées différentes ».

Full Moon High ne réussit cependant sa satire sociale que ponctuellement, au hasard d'une ou deux saynettes, mais n'arrive jamais à former un tout cohérent. Et même, chose surprenante chez Cohen, il n'y a pas de véritable effort de mise en scène, en dépit d'une amusante idée originale, où il savait retourner en sa faveur la maigreur de son budget : le voyage des Etats-Unis en Roumanie est représenté par un avion-jouet déplacé par une main d'homme sur une mappemonde. Le reste n'est pas déshonorant, mais on regrette de ne retrouver à aucun moment l'étonnante maîtrise de Cohen filmant son défilé de la Saint-Patrick dans l'ouverture de *God Told Me To.*

Heureusement, arrive dans les vingt dernières minutes l'extraordinaire Alan Arkin, en psychanalyste sadique et hystérique, qui apporte au film la violence satirique qui manquait jusque-là. Quand, loin d'essayer d'apaiser le client suicidaire qui vient d'enjamber un parapet, il le met au défi de sauter dans le vide, ou quand, contre toute attente, il abat froidement à coups de revolver le loup-garou qu'il devrait aider — l'acteur jouant celui-ci se trouvant en plus être son fils dans la réalité —, grâce à lui, Cohen retrouve la veine de ses meilleurs films d'« épouvante ». Il reprend en effet le schéma qu'il affectionne : celui d'un individu exceptionnel (un « monstre ») se débattant dans une société hostile, alors qu'il n'est pas responsable, et parfois même pas conscient de son caractère exceptionnel. On comprend donc qu'il y a en fait deux types de comique dans *Full Moon High :* l'un, qu'on a dénoncé plus haut, gentil mais insignifiant, l'autre bien plus dérangeant. C'est évidemment celui-ci que l'on préfèrera, mais il se pourrait bien que Larry Cohen ait volontairement eu recours au premier pour mieux faire passer le second. Car ce franc-tireur sait être aussi un grand manipulateur.

Frédéric Albert Lévy

ENTRETIEN AVEC LARRY COHEN

Volubile. C'est peut-être le premier adjectif qui vient à l'esprit lorsqu'on rencontre Larry Cohen. On ne lui pose pas des questions ; on lui impose des questions, tant il semble prêt à parler spontanément sans s'arrêter. Et force est de constater que, lorsqu'on parvient à glisser une question au milieu de son discours, il répond à côté. Toujours.
Les mauvais esprits diront qu'une telle attitude n'a rien pour surprendre de la part de quelqu'un qui a réalisé un film aussi brouillon que *The Winged Serpent* et qui, même dans ses œuvres plus réussies, ne s'est jamais embarrassé des contraintes de la rationalité. Mais il y a là plus qu'un simple manque de rigueur. En fait, Larry Cohen, avant même qu'on l'interroge, cherche à se justifier. A l'inverse de ses personnages qui s'abritent derrière l'excuse « God Told Me To » (« Dieu me l'a ordonné »), Cohen revendique constamment la responsabilité de tous ses actes, au moins de ses actes professionnels (« Je fais tout moi-même, le montage, le mixage, les génériques... »), mais cette revendication, de par son caractère systématique, pourrait bien être celle de quelqu'un pris en faute. Comment interpréter autrement l'importance qu'il accorde à l'idée de rédemption, à propos de la carrière de ses films — « La plupart de mes films sont des films de la seconde chance » —, comme s'il devait prouver constamment qu'il a été victime d'une erreur judiciaire.
Paranoïa américaine traditionnelle ? En grande partie, sans doute : n'oublions pas que Larry Cohen fut le créateur de la série télévisée *Les Envahisseurs,* dans laquelle le héros ne parvenait jamais à démontrer le bien-fondé de ses avertissements, pour la simple raison que, chaque fois qu'il triomphait d'un envahisseur, celui-ci se désintégrait complètement et lui ôtait la possibilité de prouver l'existence du danger qu'il dénonçait. Les héros de Cohen ne sont cependant pas les frères de ceux de Clint Eastwood. Ceux-ci en effet parviennent toujours à échapper à la paranoïa en triomphant du méchant et en se ralliant (même avec réticence) à la société des gens normaux ; chez Cohen, les victoires sont plus ambiguës : beaucoup de ses personnages, loin de s'ouvrir au monde extérieur, tendent au contraire à se replier sur eux-mêmes une fois leur tâche accomplie. Ce schéma ne laisse pas de déranger certains critiques américains, au point que lorsque « *Film Comment* » publie un long article élogieux sur Cohen, on reste un peu ahuri devant les arguments employés pour la défense de l'intéressé : *God Told Me To,* par exemple, serait un film à la gloire de l'homosexualité !
Mais ces malentendus sont obligatoires. Cohen n'est peut-être pas volontairement associal, il l'est de fait dans la mesure où il n'est guère de valeur traditionnelle qui ne soit remise en question chez lui. Presque insidieusement, parce qu'il s'applique à réaliser ce travail de sage à l'intérieur de moules traditionnels, ceux du thriller de série B, ou, avec *Full Moon High,* celui de la comédie. Mais avec une violence qui n'en est que plus grande. Cohen n'hésite pas à faire abattre son gentil loup-garou par son propre psychanalyste d'une manière tout à fait imprévue, ou, à l'inverse, refuse ailleurs au public une scène attendue. Lorsque, dans *God Told Me To,* le héros est amené par son enquête à rendre visite à sa vraie mère (il a été élevé par des parents adoptifs), qu'il ne connaît pas, et qui ne le connaît pas, nous n'aurons pas la scène de reconnaissance que cette base mélodramatique semblait impliquer. Le fils repartira sans que le lien officiel avec sa mère ait été rétabli.
Il ne saurait y avoir de *happy-end* dans un tel cinéma, car Cohen est d'une certaine manière le cinéaste des questions sans réponses et des frustrations, le porte-parole d'un monde contradictoire et absurde où les monstres sont sympathiques et les bébés terrifiants, où les héros s'enlisent dans l'adultère à cause de leurs convictions religieuses. Si le « X » de la censure qui a menacé *God Told Me To* en France à une certaine époque était parfaitement ridicule, il n'en est pas moins révélateur du « malaise » qu'un tel film peut susciter ici ou là : il faut croire Cohen lorsqu'il dit qu'il n'a voulu attaquer aucune religion particulière. Mais son œuvre est antireligieuse dans la mesure où elle retire du monde toute possibilité de *foi.* Oui, c'est bien à Larry Cohen qu'il fallait décerner, comme le Jury du Festival l'a fait cette année, le prix de l'humour *noir.*

Pour le public français, vous êtes avant tout l'auteur de *It's Alive ! (Le monstre est vivant)*...

J'ai eu beaucoup de chance avec le public français, car c'est en France qu'*It's Alive* a connu son premier réel succès. A l'origine, aux Etats-Unis, c'était un film considéré comme secondaire, et fort mal distribué. C'était l'époque de *L'Exorciste,* dont le succès écrasait tout. Mais quand, plus tard, il est apparu qu'*It's Alive* avait connu un énorme succès à Paris, j'ai revu les gens de la Warner, et je les ai persuadés de donner au public américain une vraie chance de découvrir le film. Lorsqu'il a été redistribué, *It's Alive* est monté en tête du classement, et a fait rentrer dans les caisses, aux Etats-Unis seulement, vingt-six millions de dollars.

Et quel a été le sort de sa suite, *It Lives Again (Les monstres sont toujours vivants)* ?

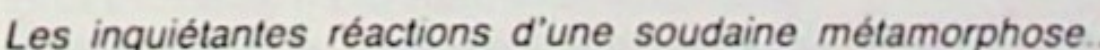
It Lives Again a connu à peu près la même aventure qu'*It's Alive.* Il est sorti en même temps que *Superman,* ce qui l'a laissé dans l'ombre. Puis la Warner, revenant sur son scepticisme initial, a décidé de le relancer, et de remonter toute une campagne publicitaire pour le sortir en double-programme avec *It's Alive.*

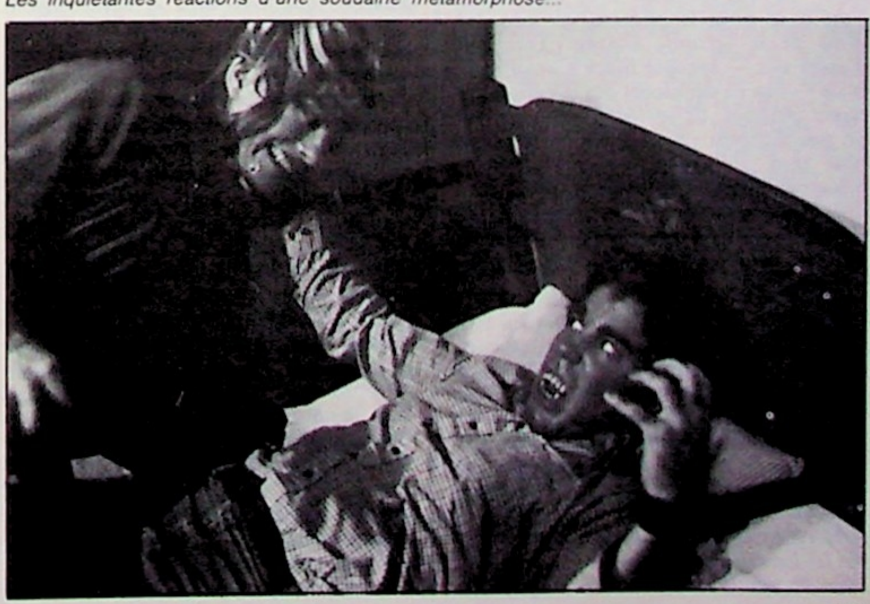
Les critiques ont généralement trouvé le second volet moins bon que le premier. L'avez-vous réalisé dans les mêmes conditions ?

Dans de *meilleures* conditions. *It Lives Again* a bénéficié de beaucoup plus de moyens qu'*It's Alive,* et matériellement, c'est un film mieux fait. Etait-il meilleur ou non, je n'en sais rien. De toute façon, je ne fais guère attention aux critiques, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. On récolte tellement de mauvaises critiques qu'il faudrait tout laisser tomber si on les prenait trop à cœur. Et puisqu'on ne peut s'attacher aux mauvaises critiques, on doit, en toute logique, ne pas s'attacher non plus aux bonnes.

Quelle mésaventure est arrivée à *God Told Me To* pour qu'il soit, lui aussi, redistribué aux Etats-Unis, mais avec un autre titre, *Demon* ?

Sous son premier titre, *God Told Me To,* le film a connu une carrière honnête, sinon éclatante. Mais les distributeurs ont estimé que le mot *Dieu* dans un titre risquait de refroidir le public en lui faisant craindre un film religieux. C'était l'époque de *The Omen (La Malédiction),* alors ils ont essayé *Demon,* parce que


Les inquiétantes réactions d'une soudaine métamorphose...





Un psychanalyste armé d'arguments persuasifs face à son bien curieux client...

c'était — très approximativement — l'anagramme d'*Omen*. Cela n'a eu aucun résultat. En fait, pour ce genre de film, la réaction du public est toujours proportionnelle à la quantité d'argent dépensée pour la publicité. Si vous n'avez pas Barbra Streisand ou Robert Redford, si vous n'avez pas une brochette de vedettes, si votre film n'est ni *La Tour Infernale*, ni *L'Aventure du Poseidon*, où l'argent sert à représenter des destructions, ... bref si votre film est un thriller ou un film d'épouvante, vous devez dépenser beaucoup d'argent dans la publicité si vous voulez le lancer. Aux Etats-Unis, la compagnie qui distribuait le film avait payé très cher pour l'acheter (c'était d'ailleurs l'une des plus grosses affaires qu'elle ait jamais traitées), mais elle n'a pas fait, pour la publicité, l'investissement qui s'imposait. *God Told Me To* est toujours distribué ici et là aux Etats-Unis, mais à ce jour il n'est pas reconnu comme une œuvre importante. Quoi qu'il en soit, comme je l'ai déjà dit, tout ce que l'on peut faire, c'est continuer. Ce qui me plaît avec mes films, c'est que, pour la plupart, ce sont des films de la seconde chance. Très peu d'entre eux — excepté *Black Caesar* et sa suite — ont eu du succès dès le début. De façon générale, ils sortent et font rentrer un peu d'argent ; puis, deux ou trois ans plus tard, ils ressortent et rapportent *beaucoup* d'argent. Je n'en ai jamais fini avec eux ; ce sont comme des enfants, ils restent toujours à proximité. Mes enfants ne s'en vont jamais, ils reviennent toujours.

Modifiez-vous vos films ?

Non, je ne touche jamais à mes films une fois qu'ils sont terminés. Certes, cela les améliorerait peut-être, mais cela voudrait dire aussi qu'ils seraient différents des films que le public original et que les critiques ont vus. Ce qui est vraiment important, c'est l'époque à laquelle un film est présenté : je pense que *It's Alive* et *It Lives Again* peuvent aujourd'hui trouver un meilleur accueil auprès du public, parce qu'entre-temps, celui-ci a été favorablement conditionné par des films comme *Alien* ou *Prophecy*, qui sont des films de monstre. *Prophecy* plagie d'ailleurs éhontément *It's Alive*, avec cette succession de faisceaux lumineux qui précède le générique. A propos, nous avons réalisé nous-mêmes cette séquence dans *It's Alive* ; je fais mes génériques et mes effets spéciaux moi-même. Donc, je n'ai pas pu en croire mes yeux quand j'ai revu ma séquence d'ouverture reproduite dans *Prophecy*, film qui a coûté dix millions de dollars ! Puis vient ce bébé monstre, etc. Je crois que quelqu'un a vu mon film !

Regrettez-vous de ne pas avoir de grosses vedettes, dans vos films ?

Des films tels que *Alien* ou *Prophecy*, qui ont coûté chacun une dizaine de millions de dollars, sont des films sans vedettes. Pour la distribution des rôles dans mes films je choisis de bons acteurs qui ont une réputation solide dans le cinéma américain, mais non des vedettes. Philip Forrest, qui joue dans *It Lives Again*, joue dans *Apocalypse Now*, et jouait dans *Missouri Breaks*. John Ryan figurait aussi dans ce dernier. John Marley était dans *Le Parrain* et dans *Love Story*. Yaphet Kotto, qui jouait dans mon film *Bone*, a depuis joué dans *Alien*. J'ai donc toujours eu d'excellents acteurs. Mais si nous avions eu Gregory Peck pour incarner le père dans *It's Alive*, ç'aurait été un plus grand film, avec plus d'argent, qui aurait été distribué dans des circuits plus prestigieux, et nous aurions peut-être réalisé les bénéfices de *The Omen*. Mes films sont faits de la façon dont *Alien* a été conçu simplement avec de bons acteurs. Les vedettes hissent un film à un niveau différent, elles lui donnent peut-être l'éclat nécessaire pour le faire passer du statut d'« exploitation film » à celui de film « Grand Public ». J'aimerais tenter une fois l'aventure, et voir ce qui se passe avec des vedettes. Il ne faut pas oublier, cependant, que Tony Lo Bianco, qu'on voit dans *God Told Me To*, a eu des rôles très importants dans *French Connection* et *Blood-Brothers (Liens de Sang)*, et il se peut qu'il devienne une très grande vedette dans les prochaines annéesr. Ce qui m'ennuie, avec les grandes vedettes, c'est qu'il faut attendre six mois ou même un an avant qu'elles soient libres ; alors que, personnellement, dès que j'ai le financement, j'aime bien commencer mon film immédiatement.

Cette attitude est-elle le résultat de votre « formation » à la télévision dans des séries comme *Les Envahisseurs* ?

Je n'ai pas beaucoup travaillé pour la télévision. J'ai été le créateur des *Envahisseurs*, j'en ai écrit les premiers épisodes, mais je n'étais pas du tout maître de l'entreprise. Elle ne pouvait qu'être plus ou moins répétitive ; c'était un spectacle de distraction, qui contenait de bonnes trouvailles — ces doigts écartés, ces corps qui se désintégraient, ces chambres de régénération, tout cela était amusant, mais dans certains cas il y avait tellement d'envahisseurs qu'on ne savait plus au juste qui était qui. Je suis cependant satisfait des épisodes sur lesquels j'ai travaillé, en particulier celui dans lequel jouait Michael Rennie. Mais cette science-fiction-là n'a pas grand-chose à voir avec celle que je peux aborder avec *God Told Me To*, où les Ovnis n'apparaissent que de manière très accessoire.

Ne pourrait-on pas dire, pourtant, que, d'une certaine manière, la situation que l'on trouve à la fin de *God Told Me To* pourrait être un prélude aux *Envahisseurs* ?

C'est possible, mais ce n'est pas du tout le même genre de film. *God Told Me To* est un film plus personnel ; il dépasse la science-fiction et se rattache plus à un mythe. Au moins, ce n'est pas de la science-fiction technologique, de la science-fiction à gadgets. Le fondement de toutes mes histoires, c'est l'émotion. Je n'ai pas beaucoup de goût pour la technique. Oui, je suis émerveillé quand je vois dans un films l'intérieur d'un vaisseau spatial, avec tous ces gens qui manipulent tous ces boutons, mais je n'ai pas la moindre idée de la manière dont tout cela fonctionne ! *2001* correspond à mon idée de film de science-fiction *philosophique*.

Vous avez déclaré précédemment que vos films étaient des « films de la seconde chance », ce qui semble impliquer que, d'une manière générale, vous faites confiance au temps. Mais les personnages de vos films semblent terrifiés par l'avenir, et la naissance d'un enfant est toujours présentée de façon effrayante, que ce soit, et pour cause, dans *It's Alive*, ou dans *God Told Me To*, où le héros éprouve une sorte de soulagement chaque fois que son épouse a une fausse couche.

C'est parce qu'il a le sentiment qu'il y a en lui-même quelque chose qui ne va pas. Aussi, inconsciemment, il a la crainte que son enfant pourrait être un enfant anormal.

Vous semblez associer la notion d'extra-terrestre à celle de l'anormal, du mal.

Non. Dans *God Told Me To,* les extra-terrestres représentent à la fois le camp du Bien et le camp du Mal. Le héros est *bon.*

Mais il triomphe d'une manière toute relative, puisqu'il finit dans un asile psychiatrique.

Le parti du Bien triomphe de celui du Mal, puisqu'il le détruit. Le héros, apparemment, est heureux d'aller dans un asile psychiatrique, parce qu'il n'appartient pas à la race des hommes. Il sait qu'il détient un pouvoir qui peut être destructeur, et il choisit de s'isoler, ou, disons, de s'exiler dans un endroit où il n'aura plus de rôle dans le monde, où chacun le considérera comme fou, mais où il sera en sécurité. Il est ironique à la fin lorsqu'il dit « Dieu me l'a ordonné », mais aussi il croit sincèrement en Dieu. En détruisant son double mauvais, il a découvert que ni ce double, ni lui-même n'était Dieu. Mais son sentiment de dépendance à l'égard d'un pouvoir surnaturel, de ce fait, est encore valable s'il est réinterprété correctement.

Pourquoi, alors, avoir constamment entretenu dans le film cette confusion entre Dieu et ce que l'on aurait pu plus simplement appeler Force ou Pouvoir Surnaturel ?

Aux yeux du monde, le héros est né de parents humains. S'il découvre qu'il est un surhomme, par exemple, il en cherchera tout naturellement l'explication dans la religion qui nous entoure dans notre société et qui déclare que Dieu peut renaître sous la forme d'un homme. Aussi je pense que Bernard Philips croit sincèrement qu'il est Dieu et qu'il n'est pas conscient qu'il est en fait extra-terrestre. Il n'essaie de tromper personne. Simplement, à propos de sa naissance d'origine extra-terrestre, il n'a pas envie de savoir.

Que pensez-vous du fait que *God Told Me To* ait été classé « X » en France pendant trois jours, officiellement pour sa violence, mais plus probablement pour ses thèmes (ir-) religieux ?

J'ignore sur quels critères un tel classement s'établit ici. Mon film, sans doute, expose quelques idées « originales ». Et alors ? J'aimerais pouvoir discuter avec les censeurs. Aux Etats-Unis, je n'ai pas eu le moindre ennui avec la censure. Les distributeurs ont tenté de créer des discussions autour du film en le présentant comme une attaque contre certains groupes religieux. Mais mon film se fonde simplement sur des événéments réels. Nous avons de nombreux exemples de meurtriers qui prétendent avoir commis leur crime sous l'influence de Dieu. Mais d'autres personnes, comme Jeanne-d'Arc, sont devenues des figures héroïques parce qu'elles avaient entendu des voix... et conduit des milliers d'hommes sur des champs de bataille ! J'estime que j'avais le droit de parler du sujet dont je parle dans mon film. J'ai essayé de le faire avec de bons acteurs, un certain degré de suspense, dans un édifice qui tienne debout. Il aurait peut-être fallu ajouter une demi-heure pour montrer l'enfance du héros. Mais peut-être est-ce un autre film.



... Les Arkin père et fils dans un insolite duo !

Manipulez-vous le public ?

Bien sûr, j'essaie de le faire. Mais pas plus qu'une comédie ne le fait, pas plus qu'une comédie musicale de Rogers et Hammerstein où vous sentez cette boule vous monter à la gorge juste au bon moment, même si tout cela est « fabriqué ».

Avez-vous recours au montage pour cela ?

Je fais intégralement le montage de mes films. En fait, je ne pourrais pas rester devant la moviola et réaliser matériellement le montage, parce que je me noierais dans tous ces mètres de pellicule, et serais incapable de remettre une séquence à sa place sur l'étagère, tant je serais pressé de passer à la suivante. Aussi, généralement, j'ai deux ou trois assistants qui travaillent dans des salles différentes, et je fais le va-et-vient de l'un à l'autre, conseillant l'un pendant que l'autre réalise les modifications que je lui ai demandées. Je contrôle aussi le tirage de la couleur. Je suis présent aux séances d'enregistrement de la musique et fais des suggestions au compositeur. Je supervise le mixage. Je ne fais appel à aucune compagnie pour la réalisation des génériques. Je fais les effets spéciaux moi-même ; pour la séquence de *God Told Me To* représentant une femme nue flottant à l'intérieur d'un vaisseau spatial, je suis allé en Angleterre à Pinewood et ai discuté la chose avec des spécialistes d'effets spéciaux, mais j'ai mis en scène la séquence moi-même. Avec moi, il n'y a pas de « réalisateur seconde équipe ». C'est moi, par exemple, qui ai mis en scène la parade de la Saint-Parick au début du film.

Comment choisissez-vous, lorsque vous devez faire un film, entre film d'épouvante et film « normal » ?

Hoover est d'une certaine façon un film d'épouvante. C'est un film de monstre, documentaire, sur un personnage ayant réellement existé : un film de monstre biographique. Il s'agit surtout d'un homme né différent, comme le bébé de *It's Alive,* mais qui a grandi, et qui est conscient de sa différence et de sa solitude. Finalement, à travers le film, Hoover finit par être un personnage pour lequel on ressent une certaine sympathie. Cela n'était pas dans le script, mais c'est le résultat que je voulais obtenir lorsque j'ai décidé de faire le film. Une telle démarche a été suivie dans le film *Patton,* avec George C. Scott, dans lequel on n'aimait pas ce que l'homme représentait, mais où, d'une certaine façon, on aimait l'homme. Je ne savais pas si je pourrais réaliser cela avec Hoover, qui est une figure très répressive de l'histoire américaine, et qui n'avait pas la charge positive de Patton, qui avait combattu le nazisme. Mais je pense que nous avons réussi, et qu'au bout du compte le spectateur sent que, quoi qu'il ait été, Hoover fut une figure nécessaire dans cette histoire de la vie américaine.

***Full Moon High* ne représente-t-il pas, d'une certaine manière, la synthèse entre un cinéma fantastique et un cinéma réaliste ?**

Full Moon High est d'abord et avant tout une comédie. J'ai déjà abordé ce genre dans une pièce que j'ai écrite et que j'ai présentée à Broadway, *Trick.* Elle avait le meurtre pour thème, mais le registre était un peu celui d'*Arsenic et vieilles dentelles.* Je regrette que la critique n'ait pas bien compris mes intentions. Ma récompense, je l'ai eue quand Charles Adams, le dessinateur satirique du « New Yorker », est venu un jour me féliciter. Car c'est pour des gens comme Charles Adams que j'avais écrit ma pièce.

J'enrage lorsque les critiques affirment que les plaisanteries dans mes films sont involontaires et ridicules. Ainsi, lorsque, dans *It's Alive,* je déploie une armée de policiers autour d'un hôpital parce qu'un petit bébé est en train d'y naître, n'est-il pas évident que le comique de la scène est tout à fait délibéré ?

Propos recueillis et traduits par **Frédéric Albert Lévry**

SUITE DE LA COMPETITION P. 25

THE UNCANNY



THE UNCANNY

ANGLETERRE

Nous ramenant à l'époque — pas si ancienne que cela d'ailleurs — où le « film à sketches » nous offrait ses plus beaux fleurons, *The Uncanny* nous entraîne dans le monde trouble d'un thriller qu'envahit peu à peu l'insolite à travers quatre intrigues et trois sketches.

Un écrivain d'apparence excentrique (Peter Cushing) rend visite à son éditeur (Ray Milland) pour lui proposer son dernier manuscrit, témoin du complot universel tramé selon lui par l'aimable gente féline contre l'humanité. Et notre auteur, en proie à une panique croissante qu'il contient de plus en plus mal — car la conversation a un témoin de choix : le chat de l'éditeur... — de raconter à ce dernier, qui n'est guère convaincu, trois anecdotes particulièrement significatives quant à la menace que peuvent représenter les chats, dès lors que les humains, se fiant à leur sympathique apparence d'animal familier, leur tourne le dos. Surtout pour peu qu'ils aient sur la conscience quelque horrible méfait... Entre chaque récit, le regard du chat de l'éditeur se fait plus mystérieux, l'ambiance de la pièce devient plus lourde : mais est-ce seulement le résultat de la terreur communicative que contient mal l'écrivain, ou bien... D'autant qu'à l'extérieur, les chats errants se rassemblent dans la nuit : car après tout, cet écrivain en apparence à demi fou n'a-t-il pas perçu quelque terrible vérité ? Et ne faudra-t-il pas qu'à un moment ou un autre il sorte de chez l'éditeur ?

Ce fil conducteur, assez banal en soi, et qui n'occupe qu'une mineure partie du film, est des plus révélateurs : il plante le décor, conditionne le spectateur, et l'on y retrouve le mélange d'humour et d'atmosphère horrifique qui comble habituellement les amateurs de cinéma fantastique à l'anglaise. S'il n'est en réalité qu'un prétexte aux trois sketches, ceux-ci ne prennent paradoxalement leur véritable dimension que par rapport à lui.

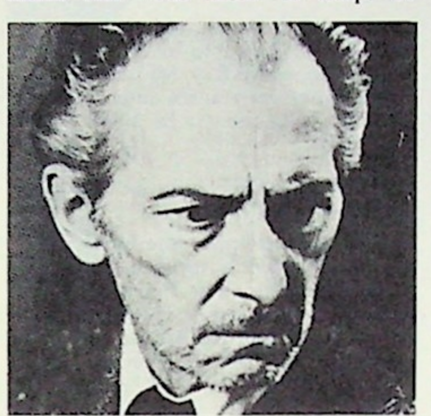
Leur trame en soi est simple. C'est d'abord l'histoire d'une servante que la cupidité pousse à tuer sa maîtresse, une femme affaiblie par la vieillesse et la maladie, et qui entretient tout autour d'elle une véritable « cour » de chats. Inoffensifs, caressants... jusqu'à ce que la servante soit prise au piège, et que l'ex-maîtresse, proprement étouffée sous un oreiller, fasse office de chair fraiche. Puis c'est au tour d'une famille, dominée par une mère obsédée par l'ordre et la propreté de sa maison, qui chapote sa jeune et hautaine progéniture du sexe dit faible ; et ladite famille d'adopter une petite orpheline : rien d'insolite à cela, sinon que cette dernière amène avec elle son chat — peu sensible à la méticulosité de la maîtresse de maison — et surtout qu'elle traîne dans ses bagages quelques manuels de sorcellerie... Mais après tout, à cet âge-là, on s'amuse avec ce qu'on peut ; seul petit problème : l'innocence est-elle bien réelle, ou simple apparence ? Avec les enfants, allez savoir ! Vient pour finir l'histoire d'un comédien de films fantastiques qui, soucieux d'introniser dans sa demeure une jeune femme — sa partenaire — supprime purement et simplement sa brave épouse sous le couvert d'un accident de tournage ; fait divers, dira-t-on, mais qui a le malheur de se dérouler sous les yeux du chat de la famille dont, coupable maladresse !, notre cabotin personnage va, sans autre forme de procès, noyer la récente portée. Mais maman chat veille, et les répétitions continuent. Si ce n'est plus *Le puits et le pendule* qu'on tourne, le cinéma d'horreur ne manque pas de cordes à son arc : et une corde, c'est si fragile sous les crocs d'un chat, surtout lorsqu'elle retient tout le mécanisme de la chambre des tortures...

La première impression est donc confirmée et pourrait se résumer par la formule : tout cela n'est guère sérieux... mais malgré tout, qui sait ?

Le scénario de Michel Parry possède toute la rigueur du genre et combine avec adresse la terreur et le sourire : terreur qui ne révulse jamais, sourire qui transparaît toujours, même lorsqu'il ne constitue pas l'élément de base. Le crescendo est savamment composé : à mesure que l'atmosphère se tend dans le salon où discutent l'écrivain et l'éditeur, les histoires, elles, s'orientent vers la parodie — la troisième tournant ouvertement en dérision, mais avec un salut repectueux, aussi bien le monde du

spectacle que tout le courant cinématographique dont Roger Corman s'est fait l'un des plus brillants représentants. C'est du beau fantastique, construit avec le souci de la nuance et du mélange des genres qui lui confère si souvent un indéniable pouvoir de séduction. De la première à la dernière image on se massacre un peu, certes, mais en souriant beaucoup en son for intérieur. C'est du travail soigné, posé, qui vous entraîne dans son inéluctable mécanisme sans vous laisser le temps de réfléchir. Quelques défauts bien sûr, tenant à certains excès dans l'interprétation des personnages, à quelques détails de mise en scène gratuits et à une musique souvent mal adaptée parce que criarde, trop moderne par rapport aux images et parfois envahissante quand le seul silence, ponctué par le bruitage, eût suffit. *The Uncanny* laisse loin derrière lui, par la subtilité de son langage, certains débordements du cinéma d'épouvante actuel.

Bertrand Borie



Peter Cushing



Ray Milland

ENTRETIEN AVEC DENIS HEROUX (REALISATEUR)

• Comment est né *The Uncanny* ?

— J'ai eu la chance de rencontrer Michel Parry (1) qui avait, entre autres, écrit pour Vincent Price. Il avait en vue trois nouvelles qui rassembleraient trois vedettes de l'époque Hammer, ce qui constituait en soi un véritable défi dans la mesure où toute l'équipe qui avait contribué au développement de cette forme de cinéma d'épouvante en Angleterre s'était depuis longtemps dispersée. Mais la difficulté majeure résidait dans le choix du sujet, quand, au cours d'une conversation, parlant de mon allergie envers les chats (je suis asthmatique), nous en arrivâmes à imaginer le point de départ d'un film qui serait axé sur les pouvoirs surnaturels des chats.

A cette époque, le thème du chat était de plus très à la mode en Grande-Bretagne. Cette vogue a d'ailleurs abouti quelques années plus tard à cette comédie musicale intitulée « Cats » qui se joue cette année à Broadway.

J'ai donc accepté de réaliser le film par défi, afin de vaincre cette allergie, ce problème qui était le mien. A ce niveau-là, *The Uncanny* est pour moi un immense gag mais aussi un exercice de style et un hommage à ce cinéma d'épouvante, aux vedettes qui l'ont illustré mais également à la musique, à l'image, au montage... Tout est réalisé dans le style Hammer que j'admire. J'ai tourné de façon très traditionnelle — hommage oblige — un peu comme Polanski et son *Bal des vampires*. Lui est allé beaucoup plus loin mais nous n'avions pas les mêmes moyens !

Au départ, nous souhaitions faire un volet Peter Cushing, un volet Vincent Price et un autre Donald Pleasence. Vincent Price n'étant pas disponible, c'est à Peter Cushing que revint le rôle vedette de cette histoire où un personnage un peu bizarre croit à l'existence de pouvoirs surnaturels chez les chats. C'est un film à sketches constitué de trois récits, trois exemples qui, au niveau du style et des périodes choisies (contemporaine, années 30, début du siècle), nous permirent de réaliser des caricatures de tous ces films fantastiques. *The Uncanny* fonctionne donc à plusieurs niveaux.

(1) Voir dans notre entretien suivant une version « différente » de l'origine du film, selon Michel Parry... !

• Quels ont été vos rapports avec Milton Subotsky, le producteur ?

— C'est un fou ! Quand je le traite de « fou » c'est dans un sens très positif. Je l'admire beaucoup. Il fait partie de ces gens qui ont été liés à ce genre de cinéma depuis 25 ans ! Lui et son équipe connaissent toutes les histoires surnaturelles possibles et inimaginables. Une vraie mine de renseignements ! J'étais fasciné !

• La présence d'autant de chats sur un plateau a dû vous poser des problèmes particuliers...

— En effet, l'idée de réaliser un film d'épouvante avec des chats, très visuelle en théorie, se révéla fort difficile dans la pratique. Les chats sont des animaux passifs. On ne parvient pas à les attirer simplement par de la nourriture et on ne peut tout de même pas leur envoyer des décharges électriques pour les faire bouger ! Nous avions d'ailleurs des représentants de la Société Protectrice des Animaux en permanence sur le plateau, car l'Angleterre et le Canada, les deux pays où j'ai tourné, ont des lois très précises concernant les animaux. Il est défendu de les maltraiter et j'irais presque jusqu'à dire les faire tourner de trop nombreuses heures d'affilée !

Les chats domptés sont exceptionnellement rares... et nous avions environ cinquante chats sur le plateau ! Il nous a fallu une patience exemplaire car ces animaux sont imprévisibles. Ainsi, lorsqu'on devait débuter une scène avec un chat couché sur un fauteuil, il suffisait d'allumer les projecteurs pour qu'il se sauve à toute allure !...

Mais nous sommes tout de même parvenus à réaliser des choses extrêmement passionnantes. En faisant, par exemple, marcher les chats sur des vitres transparentes, nous sommes arrivés à les photographier d'une façon absolument exceptionnelle. Nous sommes parvenus également, en plaçant des feux de foyer en premier plan, à tourner à travers le feu afin d'obtenir des effets bizarres dans leurs yeux. En ayant recours aussi à trois caméras placées dans des angles différents ; en faisant du bruit pour les faire réagir ; en les faisant grimper aux arbres, sauter d'un endroit à un autre. On a filmé certaines scènes au ralenti, on a renversé la pellicule puis réimprimé plusieurs fois des plans en changeant les couleurs.

Ce qu'il fallait absolument éviter, c'était de donner une apparence trop « gentille » au chat qui est, il faut l'avouer, un animal docile d'ordinaire. Dans le film, il devait revêtir un aspect méchant, paraître agressif, ouvrir sa gueule et feuler. Or c'est justement sa réaction lorsqu'il voit un autre chat. On a donc placé des chats hors cadre afin d'obtenir ces réactions formidables.

• Vous qui avez produit *La guerre du feu*, vous avez dû faire face à des problèmes d'une autre taille, nous voulons parler d'animaux encore plus gros... les éléphants !

— C'est exact. Les animaux ont parfois des réactions extrêmement bizarres. Pour *La guerre du feu*, nous avions, durant deux ans, habitué des éléphants à porter, une heure par jour, des costumes, ces grandes peaux leur donnant l'apparence de mammouths. Individuellement, les éléphants portaient très bien leur costume, mais lorsqu'ils ont été réunis, lorsqu'ils se sont vus, ils ont paniqué et ont détruit tout ce qui était autour d'eux !

• *The Uncanny* n'a jamais été distribué en France... tout comme un autre film que vous avez réalisé, *Né pour l'enfer*. Pourriez-vous nous en parler ?

— *Né pour l'enfer* a été totalement interdit. Je ne comprend pas pourquoi. On a dit qu'il était trop violent. Afin de montrer en arrière-plan la violence qui déchire l'Irlande, j'ai transposé à Belfast un fait divers survenu à Chicago (plusieurs infirmières furent assassinées une nuit par un fou). Il n'y a aucune implication politique à voir dans ce film, même si le tueur est un « marine » revenant du Viet-Nam.

J'ai utilisé Matthieu Carrière qui est sublime. Le récit est très linéaire. On a tout simplement reconstitué *froidement* ce qui s'est passé cette nuit-là, sans donner aucune explication. On ne sait toujours pas, même à la fin du film, pourquoi ce garçon a agi de la sorte. Il n'y a aucun effet musical. C'est un film impitoyable, sans facilité, mais qui ne prend pas l'allure d'un *Massacre à la tronçonneuse*. Dans le film de Tobe Hooper, on sait, à un moment donné, qu'on nage en pleine irréalité. Avec *Né pour l'enfer*, on reste continuellement dans la réalité.

J'ai longuement discuté avec Claude Chabrol quand j'ai produit *Violette Nozières* avec lui. Il me disait qu'il était extrêmement fascinant pour lui d'observer les réactions de quelqu'un qui va tuer une autre personne : il a faim, s'endort, peut attraper un rhume, etc. On oublie trop souvent qu'un criminel vit aussi toutes ces choses-là et on n'est jamais capable de trouver des explications simples. On parle toujours du rôle de la mère, d'une carence affective, etc. Chabrol me disait que, lorsqu'il tourne un film, il finit par considérer action et personnages de la même manière que s'il observait des insectes. C'est dans cet esprit-là que nous avons décidé de faire ensemble *Violette Nozières*. Pour en revenir à *Né pour l'enfer*, ce qui m'a plu, c'était donc d'observer sans pour autant fournir une explication. C'est presque un documentaire qui a dû paraître infernal à la censure car il a toujours été interdit.

• En France seulement ?

— Il a été acheté aux Etats-Unis mais non distribué car sortait au même moment un film au sujet identique, interprété par des vedettes américaines importantes. Même chose en Angleterre. Dans tous les pays du monde, le film a été acheté... pour disparaître aussitôt ! Il a cependant été diffusé avec un certain succès en Allemagne. De ce fait, *Né pour l'enfer* est devenu un film maudit.

• Vous avez produit *La guerre du feu*, *Atlantic City* et beaucoup d'autres films ; votre frère, Claude, produit des films fantastiques (*The Uncanny*, *Scanners*, *Massacre dans l'hôpital central*, etc.). Le cinéma canadien semble en plein essor...

— Oui, on produit beaucoup au Canada. Beaucoup de films d'horreur. Mais, en ce qui me concerne, j'essaie d'aller vers des films spectaculaires comme *La guerre du feu*, et en même temps différents comme *Atlantic City*.

• Et le cinéma québécois ?

— J'ai produit au Québec un film de Gilles Carle qui a eu un grand succès critique mais de piètres résultats au box-office, *Il était une fois des gens heureux... les Plouffe*. C'est un cinéma typiquement québécois, en accord avec l'aspect national de chez nous.
Quand on fait *The Uncanny*, il n'y a pas de frontière pour un tel film. Avec *Les Plouffe*, c'est différent. Ce qui me plaît, c'est de mélanger le cinéma documentaire et le cinéma de fiction. Résultat parfaitement obtenu avec *La guerre du feu* qui est un film de fiction, mais cette imagination provient de la plus incroyable recherche possible sur l'époque préhistorique. Même chose pour *Atlantic City*. C'est aussi ce que j'ai cherché à faire avec *Né pour l'enfer* avec, par exemple, ce tatouage imprimé sur le bras de Matthieu Carrière.

• Quels sont vos projets ?

— Je vais produire en janvier avec Gaumont une série intitulée *Louisianne* à la Nouvelle Orléans et à Bâton Rouge. Ensuite je produirai le nouveau film québécois de Gilles Carle, puis l'adaptation d'un roman de Simone de Beauvoir, *Le sang des autres*.

• Abandonnez-vous donc le cinéma fantastique ?

— Oui, pour ce que je vais produire dans un premier temps. Mais je songe fortement à un sujet complètement fantastique que j'ai pour le moment beaucoup de difficultés à monter. C'est bien plus dur maintenant. Devant la recrudescence de films fantastiques, il convient d'être vraiment sûr de soi, car quand on voit ce dont sont capables John Carpenter ou George Miller, il faudrait, pour bien faire, aller plus loin encore dans la voie qu'ils ont tracée. Ce qui ne veut pas dire plus de sang ou plus de violence mais trouver des sujets originaux. On ne peut pas toujours faire des hommages, comme dans *The Uncanny*. Pour moi, tout dépend du sujet au départ. Le fantastique représente, à mon avis, l'aspect le plus étonnant du cinéma. En tout cas c'est le genre qui me motive le plus car c'est comme un rêve en forme de lame de rasoir...

Propos recueilllis par Gilles Polinien

ENTRETIEN AVEC MICHEL PARRY (SCENARISTE)



En prélude à la Nuit des Fous, Zé du Cercueil (alias Alain Schlockoff !) présente au public Michel Parry, auteur de « The Uncanny ».

C'est assez rare qu'on parle d'un scénariste. Vous êtes de ceux qui, comme le musicien, le décorateur, le monteur, jouent un rôle déterminant, mais qu'on néglige généralement face aux comédiens, au réalisateur. Comment vous considérez-vous dans la profession ?

Et bien vous savez, c'est assez typiquement français : il est vrai qu'en France, quand on parle d'un film, on pense tout de suite au metteur en scène, en oubliant que s'il a pu faire son travail, c'est parce qu'avant lui un autre personnage est intervenu pour écrire le film. En Amérique en revanche, et en particulier depuis quelques années, il y a une école de critiques qui accorde beaucoup d'importance à l'ensemble des composantes de l'œuvre cinématographique, et notamment au scénario. Tout est aussi affaire de sensibilisation du public. Quant aux rapports avec l'équipe, c'est très variable : vous avez des cas où il n'y a pratiquement pas de rapports entre le scénariste et le réalisateur ; il y en a d'autres où la collaboration est étroite.

Cela a-t-il été le cas pour *The Uncanny* ?

Non, pas du tout. Tout simplement parce que la plus grande partie du film, contrairement à ce qui était prévu, a été tournée au Canada. En effet, dans la production entrait de l'argent canadien, et pour l'obtenir, il a fallu se plier à cette exigence. D'ailleurs comme vous le savez sans doute, Denis Héroux, le réalisateur, est québécois. Je n'ai pu me rendre sur les lieux de tournage parce que j'avais de mon côté signé un contrat pour écrire un livre, et je me suis retrouvé coincé. Par la suite, l'équipe est venue en Angleterre, à Pinewood, pour achever le film, et j'ai pu enfin rencontrer Denis Héroux. Mais c'était un peu tard pour que puisse s'établir le rapport idéal entre scénariste et réalisateur.

Et qu'est-ce qui a été tourné à Pinewood ?

Le deuxième sketch uniquement. Les deux autres, ainsi que les séquences qui mettent en scène Ray Milland et Peter Cushing ont été réalisés entièrement au Canada. Tout cela est lié à des raisons financières.

Peut-on vous demander ce que vous pensez du film ?

Et bien, écoutez, pour être franc, j'ai été très agréablement surpris en le revoyant au Festival. Il m'a plu. Pourtant, je dois dire que, au moment de sa sortie — je l'ai vu quatre ou cinq fois à cette époque — j'avais été déçu. Mais ce n'est pas la faute de la réalisation : c'était une réaction des plus naturelles, car quand on écrit un scénario, tout, obligatoirement, se traduit dans l'esprit de l'écrivain par des images. Qu'on le veuille ou non, on fait une mise en scène. Quelles que soient les qualités de la réalisation, le décalage entre ce que vous avez imaginé et le résultat est constant, et la réaction normale est une déception — dénuée en soit de tout jugement de valeur. Mais après que les années ont passé, cet inévitable apriori disparaît.

Donc, pour vous, auteur, le résultat est satisfaisant.

Quand je le vois comme je l'ai vu au Rex, c'est-à-dire comme un spectateur parmi les autres, oui. A une exception près toutefois, quelque chose qui m'a toujours gêné : c'est que mon scénario se déroulait entièrement de nos jours. Et je n'ai jamais pu savoir qui avait changé cet aspect. Milton Subotsky, qui est un ami et un homme honnête, m'a juré qu'il n'y était pour rien. Sans doute quelqu'un a-t-il pensé que changer les époques donnerait de la variété au film. En fait il n'y a plus que la seconde histoire et les séquences avec Peter Cushing qui se passent de nos jours. Et je crois que le film en a souffert commercialement, car il est sorti à l'époque où la Hammer était en perte de vitesse tandis que sortaient ou se préparaient des films comme *Halloween*. J'avais personnellement senti le vent venir, mais apparemment ce n'était pas le cas des producteurs.

Pourtant, vous-même, dans la troisième histoire, vous semblez avoir été désireux de vous rapprocher du style de la Hammer...

Moins qu'il n'y paraît. Les décors, la mise en scène accentuent cela. En revanche, un aspect est moins mis en valeur, qui était important pour moi : la parodie, celle des films de Corman et en particulier *Le puits et le pendule* et *Ligeia*. Il y a selon moi un autre défaut qui découle de cette modification



Edina (Samantha Eggar), répétant une scène qui se muera en une terrible réalité...

concernant l'époque de l'action, c'est que les dialogues que j'avais écrits n'ayant pratiquement pas été modifiés, ils sont par moments singulièrement modernes : dans la première histoire, que la réalisation situe au temps du roi Édouard, cela me choque même parfois.

N'y a-t-il pas des moments où la musique vous a gêné ?

Quand on écrit un scénario, il y a des scènes pour lesquelles on donne quelques indications sur la musique. Dans l'ensemble, celle d'*Uncanny* me convient, quoique parfois, en effet, le silence eût été préférable. En fait j'avais suggéré James Bernard, compositeur attitré de la Hammer, qui est à mon sens l'un des meilleurs compositeurs de cinéma anglais : mais il est méconnu, et pas apprécié à sa juste valeur. Toutefois le compositeur qui a été choisi finalement, Wilfred Josephs, est un homme très respecté, et dont la carrière s'honore de plusieurs récompenses déjà.

Vous n'êtes pas seulement scénariste ?

Non. En fait j'ai commencé à travailler pendant deux ans chez American International comme « story editor », à Londres. Je lisais alors une dizaine de scenarii par jour, la plupart très mauvais. Je ne pouvais m'interdire de penser, au risque de paraître peu modeste, que je pourrais certainement faire mieux. J'ai quitté ce travail, et comme je m'intéressais au surnaturel depuis très longtemps, j'avais présentes à l'esprit des centaines d'histoires. Alors je me suis mis à éditer des anthologies, sur différents thèmes. L'une des premières parut sous le titre « Beware the Cats » (« Attention aux chats »).

C'est de là que vous est venue l'idée d'*Uncanny* ?

C'est plus compliqué que cela. En fait j'avais envoyé un scénario à Milton Subotsky, et, par hasard, quelques jours plus tard, je l'ai rencontré dans la rue : il faisait des courses. Et il m'a dit qu'il avait bien aimé mon scénario, mais que ce n'était pas un sujet pour lui. Cependant, il avait également lu « Beware the Cats », et il a ajouté que ce qu'il souhaiterait faire avec moi, c'était un film sur les chats. De prime abord, je n'ai pas été convaincu de la justesse de l'intuition, car franchement, je trouve certes les chats un peu inquiétants, mais pas effrayants. Mais enfin, j'avais vu quelques films qui les employaient, et je suis retourné à « Beware the Cats ». Il n'y avait qu'une histoire dedans qui me paraissait se prêter à un script intéressant. Alors j'ai écrit un traitement, qui comprenait au départ quatre sketches, l'un tiré de mon anthologie, un autre inspiré de « The Squaw » de Bram Stoker, qui a donné le troisième sketch — mais en fait il n'y a que très peu de rapports avec la nouvelle de Stoker. Quand Milton a lu le script, il n'a pas aimé ce que j'avais écrit d'après un récit de « Beware the Cats », ce qui fait que, comme il préférait cela d'un point de vue commercial, l'un des sketches a été purement et simplement supprimé pour que le film n'en contienne que trois. Les deux premiers sont entièrement de moi et je les ai imaginés pour les besoins du scénario.

Dans le deuxième sketch, on ne peut s'empêcher de penser à *The Incredible Shrinking Man*...

Je crois que c'est inévitable dès qu'il s'agit d'un personnage qui devient petit. Mais ce film n'était pas dans mon esprit quand j'ai écrit le script. Il n'y a pas d'intention parodique particulière. Je dois dire d'ailleurs que ce sketche est à mon avis raté au niveau des effets spéciaux. Les transparences, le morceau de fromage... tout cela n'est pas fameux. Et c'est vraiment impardonable à certains égards. Car il faut vous dire que pendant le tournage de cette histoire à Pinewood, Milton et moi nous étions allés voir les rushes : quelqu'un avait fait un modèle réduit, une poupée, de la petite fille ; et il le faisait courir sous le lit. Nous avions été bouleversés, car c'était un des meilleurs trucages que j'ai vus à ce jour. Je ne me souviens plus qui en était l'auteur, mais nous sommes allés le voir pour le féliciter. Et pour des raisons qui m'échappent complètement, le procédé a été changé, on eut recours au « blue screen » et le résultat n'est pas bon car cela a été mal fait.

Pour revenir un instant sur votre carrière, qu'avez-vous écrit d'autre ?

J'ai à mon actif plusieurs romans, et aussi des scénarii dont certains ont été vendus. J'attends en ce moment de voir aboutir quelques projets. Je viens en particulier d'écrire en collaboration avec le réalisateur le script de *X-Tro*, mais il y a eu des modifications et c'est devenu une histoire très compliquée, car pour des raisons financières, nous avons dû changer de producteur : le premier ne trouvait pas l'argent pour faire le film. Or quand le second est arrivé, il est venu avec une équipe d'écrivains : il voulait que ce soit son film, et pas celui de son prédécesseur. Alors, ils ont changé des choses, et surtout en ont introduit plein d'autres qui ne me paraissent pas convenir du tout. Mais je n'avais malheureusement rien à dire... Ce sont pour l'instant les deux scénarii qui ont abouti. J'ai écrit aussi une quarantaine de livres : pour la plupart des histoires fantastiques, d'épouvante ou de science-fiction, mais aussi des westerns, et un gros ouvrage de cinq cents pages sur les mercenaires. Ce dernier est documentaire, ce n'est pas de la fiction, mais il a été acheté par la Ladd Company pour devenir un film.

Et dans *The Uncanny*, le script a-t-il subi des modifications ? On a notamment le sentiment qu'il manque quelque chose dans la deuxième histoire, comme si la fin avait été raccourcie...

Non, dans l'ensemble, mon script a été bien respecté. C'est parfois au niveau de la réalisation que les apparences ont changé. C'est vrai que dans le deuxième sketch certaines choses ne sont pas suffisamment claires ou nuancées : je ne l'aurais pas réalisé exactement comme cela. La fin n'est pas claire du tout. Au montage, quand la mère arrive, ils ont éprouvé le besoin d'introduire des inserts avec le chat : dans l'esprit du spectateur, elle le voit, alors que dans mon idée, il était parti quand elle rentrait. En revanche, ce qui n'apparaît pas du tout non plus, elle croyait que la tache de sang c'était une nouvelle fois de la peinture rouge, renversée par la petite fille qui essayait alors de le cacher. Il y avait un peu d'humour dans la fin, telle que je l'avais conçue.

Vous disiez précédemment que le chat n'est pas terrifiant : c'est tout de même un animal lié au diable dans l'histoire — vous le rappelez d'ailleurs par un détail du dialogue du troisième sketch — et il appartient à la tradition littéraire fantastique...

A la tradition *littéraire*, je ne vous le fais pas dire ! Car pris de façon abstraite, il peut devenir inquiétant. Mais visuellement, je ne crois pas qu'il le soit. Il est petit, représente dans notre esprit un animal familier et ce trait s'impose dès qu'on le voit, alors que la littérature peut à la limite nous le faire oublier.

D'ailleurs dans vos histoires, les chats ne sont pas méchants : ils sont plutôt des instruments de justice, vengeant des victimes...

Sauf si l'on songe à Peter Cushing...

Certes, mais dans les sketches proprement dits...

Non, pas tant qu'il n'y paraît. Ils tuent aussi pour eux-mêmes, pour se défendre, pour manger... Le chat de la deuxième histoire est autant persécuté, sinon plus, que sa jeune maîtresse. Pour le troisième sketch c'est peut-être moins net, mais il ne faut pas oublier que Donald Pleasence a sciemment tué ses jeunes chatons en les noyant...

Et pour ce qui est des scènes entre Cushing et Milland, l'idée était de vous ?

Oui, enfin, si l'on veut. Au départ, c'était très différent. Je prenais un groupe de personnes qui visitaient l'un de ces endroits où les gens laissent leurs chats lorsqu'ils partent en vacances, et le responsable de l'établissement était un personnage assez étrange. Il leur montrait des chats en cage et, pour chacun d'eux, racontait leur histoire. Mais à la fin, trop tard, les visiteurs comprenaient qu'il était lui-même un chat et, à leur tour, il les métamorphosait en chats. Seulement Milton, en bon producteur qui se respecte, m'a fait comprendre que tout cela coûterait assez cher et que faire dialoguer deux personnages dans une même pièce ne serait en fin de compte pas si mal... (rires). Inutile de préciser que je préférais de très loin la première vision...

La vérité peut parfois conduire à la tragédie. Peter Cushing en fera la dramatique expérience dans « The Uncanny », lorsqu'il deviendra le gage de l'ultime victoire des félins...



En dehors des chats, vous avez également utilisé des enfants. Pourquoi ?

Je pense que cela fait partie de la tradition fantastique. Mais il y a un détail amusant à ce propos dans le second sketch, la gamine qui joue le rôle d'Angela, l'aînée, avait déjà joué dans un film de Milton, quelques années plus tôt, et comme cela avait bien marché, il a voulu la reprendre. Personne n'avait pensé que ce ne pouvait plus être la petite fille de jadis. Elle devait avoir doublé de taille... mais cela n'a rien fait. Cela a été une surprise mais finalement ce n'était pas plus mal. Pour en revenir aux enfants en général, je crois qu'il y a au moins trois raisons qui rendent tentante leur utilisation dans le fantastique : l'enfant est un être instable, insaisissable, imprévisible. Il échappe à la logique de l'adulte. Par ailleurs, il a naturellement un pouvoir sur ce dernier, par sa séduction, son innocence, et enfin, mais c'est un peu la conséquence, il est facile de mettre un enfant dans une situation effrayante, il suffit de peu de choses. Il y a eu un film, mexicain je crois, intitulé aux USA *Would You Kill a Child* (« Tueriez-vous un enfant ? ») : le titre en soi contient quelque chose de terrible. D'ailleurs, j'ai écrit un scénario mettant en scène un enfant doué de pouvoirs télékinésistes, et qui les utilise pour causer des ennuis à tout le monde. Mais depuis cela a été maintes fois traité.

Dans le troisième sketche, ne trouvez-vous pas que le personnage féminin est par trop naïf, devenant du même coup une victime bien innocente...

Cela, c'est au chat d'en décider...

Oui, mais vous êtes tout de même quelque peu derrière le chat pour lui donner des idées... (rires).

Bien joué ! Non, mais pour rester sérieux, je ne voyais pas le personnage comme cela. Les dialogues étaient sensiblement les mêmes, mais le jeu de Samantha Eggar ne va pas dans le sens que j'imaginais. Là, elle n'est pas naïve : c'est une vraie cloche, elle est bête ! Dans mon esprit, c'était pratiquement une complice très consciente. Mais l'ensemble du sketch ne respecte pas vraiment mes intentions. La parodie ne transparaît pas autant que je le voulais, et pour moi, il devait être franchement comique : il y avait des gags, mais qui n'ont pas été réalisés comme cela.

Mais pourquoi ce titre : *The Uncanny* ?

Cela signifie, littéralement « l'étrange ». Mais pour moi, en rapport avec le film, cela ne signifie rien. En fait, au départ, je voulais garder le titre de mon anthologie, « Beware the Cats ». Puis, comme cela ne convenait pas, j'avais songé à « Claws ». (« Les griffes ») : c'était direct, évocateur, on vivait encore cinématographiquement parlant, sous le coup de *Jaws*... Mais il y avait un producteur américain qui avait déjà un projet sous ce titre, et nous n'avons donc pu l'utiliser. Le plus bête dans cette affaire, c'est que finalement, le film américain est lui aussi sorti sous un autre titre, *Grizzly*, mais c'était trop tard pour nous. En fait, c'est Milton qui a choisi *The Uncanny*, par référence à un ancien film, également avec Ray Milland, *The Unseen*. Mais ce n'était plus la même génération, et commercialement, cela n'a pas joué en faveur du film.

Décidément, être scénariste, c'est s'exposer à bien des déboires, sinon des trahisons, ne serait-ce qu'au niveau de la forme... Pourquoi continuez-vous, alors qu'en tant qu'écrivain de livre, vous ne risquez pas ce genre de problème ?

C'est plutôt pour des raisons tactiques. Je veux dire que certes, écrire des scénarii est passionnant, mais c'est surtout le meilleur moyen d'entrer dans le cinéma. Si vous voulez faire un premier film, vous n'avez rien à montrer aux producteurs pour prouver ce dont vous êtes capable. Tandis qu'un scénario, il existe. Et c'est un excellent moyen également d'approcher la technique cinématographique, d'apprendre à visualiser les choses...

Est-ce à dire que vous entendez passer un jour à la réalisation ?

Oui, bien sûr. C'est bien mon intention.

Et vous avez des projets ?

Sur ce plan-là, non, pas encore. En revanche, j'ai un scénario à l'étude, avec Milton, un western intitulé *The Man with the Iron Fist*, un western étrange, avec des éléments fantastiques, de l'action, les arts martiaux... Mais nous n'avons pas encore rassemblé l'argent. Cela fait un an, et j'espère que la situation va bientôt se débloquer...

Propos recueillis par **Bertrand Borie**

Les organisateurs remercient...

L'Organisation du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, et son directeur, Alain Schlockoff, remercient pour leur concours et collaboration au 12e Festival :
Mmes Yvette Calmel, Florence Coutin, Pamela Godfrey, Nicole Mackey, Dominique Haas, Maryse Sandra, Maud Perrin. MM. Benoit, G. Bielec, Olivier Billiottet, Jean-Max Causse, M. Chaumière, M. Clément, Laurent Ciblat, Larry Cohen, Jean-Luc Defait, Wayne Duband, Peter Elson, Michel Gallon, Alain Van Gennep, Michael Goldman, Samuel Hadida, Jean-Louis Irjawsky, Colin James, Jack Lang, Michel Langlois, Brian Lawrence, Reynald Chapuis, Luc Legay, Robert Little, Gérard Lorin, Neil MacGugan, George Miller, Brian Millwood, Richard Milnes, L. Monson, Marc de la Morandière, Jean Namur, Ranky et Blondine, Jacques Rerat, Jean-Marie Rodon, Roy Skeggs, Carlos Sylva, Dr Jan Vanicek, Pierre Viot, J.J. Vuillermin, William J. Moraskie, André Lafargues.
Les sociétés : Argos Film, Carolco, Ciné-Paris Distribution, Comworld, La direction générale du film Tchécoslovaque, Emi, Filmco, Filmways, Hammer Film, Hemdale Leisure, Metropolitan Film Export, M.P.M., The Overseas Filmgroup, Prodis, Rank, Scherzo, S.V.P., U.G.C., Warner-Columbia, Les salles Actions, l'Office de Tourisme de Paris, Le Centre National de la Cinématographie, l'Association France-Tchécoslovaquie, le Club Pernod et R.T.L.



BELLS

CANADA

Récompensé du prix du meilleur scénario au Festival, *Bells* sait, jusqu'à un certain point, tirer parti d'une intéressante hypothèse : qu'un système permette de tuer par l'intermédiaire d'un simple téléphone. Il suffit dès lors qu'un seul homme possède la clé de cet appareil meurtrier pour qu'une ville entière soit plongée dans la terreur. Le premier crime « téléphoné » a lieu dans une station de métro, où une passante a la malencontreuse curiosité de décrocher un téléphone public en train de sonner. Tuteur de la jeune femme, Nat Bringer (Richard Chamberlain) décide de mener sa propre enquête. Une enquête qui l'amènera à suspecter le rôle du téléphone, puis, aidé de son ancien professeur (John Houseman), à s'infiltrer dans les murs de la multinationale qui en contrôle l'installation. Et tandis que se poursuivent les recherches, les sonneries meurtrières continuent évidemment de frapper !

A l'actif de *Bells* figure l'habileté avec laquelle le « téléphone tueur » a été mis en scène. L'utilisation des sons suraigus, de lumières bleutées et d'effets spéciaux de maquillages réussis contribuent à assurer la crédibilité et la puissance du thème central du film. Peu cinématographique à la base, l'hypothèse du film trouve ainsi son imagerie, et ne rend que plus regrettable l'essoufflement qui gagne bientôt cette production. Hormis quelques moments satisfaisants, il faut en effet souligner la pâleur de la mise en scène de Michael Anderson. Séduisante dans ses premiers développements, l'intrigue imaginée par trois scénaristes se perd rapidement (et nous perd également) dans les dédales de cette tour gigantesque servant de siège social à la multinationale de téléphones. Et ce qui promettait d'être un gigantesque complot aux ramifications étendues se termine en une simple chasse au maniaque que seule l'utilisation astucieuse du décodage téléphonique sauve de l'ennui.

Bells ayant été réalisé au Canada, on ne peut que rêver à l'adaptation qu'en aurait faite un David Cronenberg. Seul un réalisateur de son talent aurait sans doute pu mener les prémisses du film jusqu'à leur aboutissement logique : la peur à l'égard de la toute-puissance d'une simple société de téléphones, mais aussi les relations psychologiques traumatisantes qui existent entre l'individu et cet « appareil familier » que constitue le téléphone. Malheureusement, *Bells* n'a pas exploité entièrement la richesse de son sujet, et manque cruellement d'idées de mise en scène, de rythme et de surprises. On ne peut cependant manquer de signaler l'étonnante performance de John Houseman, dont la diction méprisante et l'humour caustique viennent pimenter quelque peu ce thriller par ailleurs trop fade.

Guy Delcourt



L'EVENTREUR DE NEW YORK

ITALIE

Une minutieuse et révulsante mutilation...

Délaissant les films de facture « gothique » qui ont récemment contribué à sa réputation, Lucio Fulci effectue, avec *L'éventreur de New York*, son retour au « giallo » — force est de reconnaître que ce come-back ne s'est pas fait sous les meilleurs auspices...

Technicien remarquable, Lucio Fulci a toujours su s'entourer de brillants collaborateurs, dont le photographe Sergio Salvati. Il a même, l'espace de quelques séances, imposé des figures de style. Autant d'éléments qui ont rapidement permis de reconnaître la « touche » Fulci, où les tics et l'esbrouffe masquaient parfois une véritable personnalité. En réalité, au vu de sa carrière, Fulci représente l'exemple parfait du technicien « bon à tout faire » du cinéma italien. Il n'est guère davantage un « auteur » que ne le sont Enzo Castellari ou Umberto Lenzi, même s'il s'avère incontestablement plus doué.

Ainsi, *L'éventreur de New York* apparaît comme un tournant totalement logique dans la carrière de Fulci, qui signa des péplums au début des années 60, des séries d'espionnage après le succès des *James Bond*, des westerns après le choc de Sergio Leone, des « giallos » sur la trace d'Argento, des comédies sexy à l'avènement d'Edwige Fenech en tant que star, et bien sûr des films d'horreur après le triomphe de *Dawn of the Dead*, avant de s'attaquer à son premier film d'héroic-fantasy, *Conquest*. Son esprit d'à-propos symbolise d'ailleurs exactement la production italienne, toujours prête à exploiter un immense succès et à inonder le marché de sous-produits.

Malgré l'apport de quatre adaptateurs, l'intrigue de *L'éventreur de New York* manque singulièrement de logique, le rôle de certains personnages semblant même franchement obscur. La révélation sans grande surprise de l'identité de l'assassin ne résoud pas une question primordiale : est-ce lui ou le personnage du « Grec » (Renato Rossini) qui a commis les premiers meurtres ? Et, dans ce cas, quel est le rôle du « Grec », quels sont ses rapports exacts avec le meurtrier et pourquoi agit-il ainsi ? Autant de questions peu ou pas expliquées. La situation ne s'améliore guère lorsque l'action s'interrompt régulièrement pour laisser place à l'inévitable enquête policière.

Guère d'originalité non plus dans le contexte du film : une utilisation très « New York by night » des extérieurs, la présence inévitable de jeunes et jolies victimes, quelques meurtres particulièrement sanglants (dont un sein coupé en deux !), etc. Plus curieux, en revanche, est la place accordée à l'érotisme, lors de scènes parfaitement inutiles à l'action et non dénuées de vulgarité. Doit-on voir là une concession commerciale supplémentaire d'autant plus regrettable que nous sommes bien loin de la sensualité d'un *Cat People* ?

En dépit de ses nombreux défauts, le film se poursuit sans provoquer l'ennui, jusqu'au final très « fulcien », nous révélant une enfant handicapée et indirectement maléfique. Si certains aspects de *L'éventreur de New York* ne sont qu'un démarcage fidèle de la première œuvre de Dario Argento (assassin à la voix infantile téléphonant à la police pour l'avertir d'un prochain meurtre), reconnaissons tout de même que ce « Caneton au plumage de cristal » ménage quelques honorables scènes-choc propres à satisfaire l'amateur de « gore ».

Olivier Billiottet

ENTRETIEN AVEC HOWARD ROSS (COMEDIEN)

Howard Ross incarne Mikis Kalenda, dans L'éventreur de New York. *Rôle trouble, celui d'un immigrant que l'on soupçonne presque tout de suite d'être l'auteur de la série de meurtres atroces dont sont victimes de jeunes new-yorkaises. Soupçon trompeur, dû à la coïncidence et à une particularité physique trop voyante pour être honnête... Salué par le « Corriere delle Serra » comme le meilleur acteur de l'année, Howard Ross s'est entretenu avec nous à l'occasion de la présentation de son film au Festival de Paris.*

Pouvez-vous nous retracer brièvement votre carrière ?

J'ai commencé au cinéma il y a vingt ans, comme cascadeur, puis je suis passé à la télévision où j'ai fait quelques comédies, avant de revenir au cinéma, pour lequel j'ai tourné environ trente-cinq films. J'ai notamment tourné en France pour Christian-Jacques, dans *Lady Hamilton*, mais aussi bien sûr en Italie — *Serafine* de Lattuada — et également pour Borowczyk — *Intérieur d'un couvent*. Et je pense bientôt commencer avec Tonino Ricci un film-catastrophe sur un raz-de-marée, intitulé *Maremolto in Mexico*.

Qu'est-ce qui vous a permis de commencer une carrière internationale ?

Ce sont avant tout les co-productions. Cela m'a obligé à apprendre les langues d'ailleurs. J'ai aussi travaillé avec les Américains, dans *A man called Moon* de Peter Collins. Mais ce qui m'attire le plus, ce sont les metteurs en scène français de la nouvelle génération. J'aimerais en particulier beaucoup travailler avec Claude Lelouch. C'est intéressant car cela permet de constater à quel point les méthodes changent d'un réalisateur à un autre, mais aussi d'un pays à un autre. Christian-Jacques par exemple prépare tout et arrive sur le plateau avec une foule de papiers, de documents qu'il a rédigés, et il ne perd pas de temps ; Collins en revanche donnait l'impression de tout improviser — ce qui n'était pas le cas bien sûr, mais disons qu'il travaille beaucoup plus à l'intuition. Les Espagnols, quant à eux, sont vraiment rigoureux.

Et comment se passe le travail avec Lucio Fulci ?

Très bien. Fulci est extrêmement sympathique dans les rapports qu'on peut avoir avec lui : il dirige bien les comédiens, parlant avec eux de chaque scène avant le tournage, écoutant leurs suggestions, ayant des idées par ailleurs précises sur ce qu'il veut obtenir d'eux. Mais il a une façon de travailler un peu folle, presque comique par moments. Il prépare beaucoup ses scripts, et puis, lorsqu'il arrive sur le tournage, il regarde la scène et il dit : « ... Mais... qu'est-ce que j'ai fabriqué là ? » et il se met à tout changer...

Si nous comprenons bien, il commence comme Christian-Jacques et il finit comme Collins...

Oui, c'est un peu ça, en effet (rires)...

Comment s'est passé le tournage du film *L'éventreur de New York* ?

Il a duré vingt-cinq jours, et s'est fait à New York, dans le Bronx. Cela a posé bien des problèmes, d'abord parce qu'il y a beaucoup de circulation, et puis c'est un quartier un peu chaud. Les gens vivent, travaillent dans une même pièce où ils s'entassent. Il a fallu, surtout au début, être assisté par la police. Après, cela s'est un peu mieux passé : on s'était sans doute habitué à nous. Mais disons que nous étions dans l'ambiance...

Fulci a lui-même fait référence à Hitchcock en parlant de son film, qualifiant ce dernier de « fantastique ». Qu'en pensez-vous ?

Non, je n'ai pas senti, à quelque moment que ce fût, le côté Hitchcock, en dehors du fait qu'il s'agit d'un thriller, et que l'action se situe dans un milieu urbain assez typé. En revanche, je pense en effet que malgré ses apparences quotidiennes, actuelles, le film utilise un certain nombre de ressources qui relèvent du fantastique, ou du moins de certains de ses aspects.

Et que pensez-vous de la violence telle qu'elle est montrée dans ce genre de film ?

Je pense que l'important c'est que le spectateur voie le film comme un spectacle, mais il est certain qu'il y a au moins deux risques : celui de mettre le spectateur en position de voyeur, et celui d'inciter à ce type de violence. Personnellement, je dois avouer que je n'aime pas la violence dans le cinéma, ce qui m'a fait accepter de jouer dans *L'éventreur de New York* c'était la double perspective de tourner avec Fulci et de jouer un personnage sinon méchant, du moins équivoque, qui ne soit pas d'une pièce.

Mais ne pensez-vous pas qu'accepter un rôle dans un film, c'est implicitement le cautionner ?

Non, car, en ce qui me concerne, ce qui me fait accepter un rôle, ce sont l'histoire, le réalisateur et le personnage. Le reste n'est pas mon affaire. A la limite, tous les détails n'apparaissent pas forcément dans le script. Si j'étais co-auteur, ce serait différent. D'autant que dans *L'éventreur*, finalement, je ne suis pas le tueur. Accepter le rôle du meurtrier pourrait peut-être davantage impliquer le comédien.

Et vous allez jouer dans le prochain film de Lucio Fulci ?

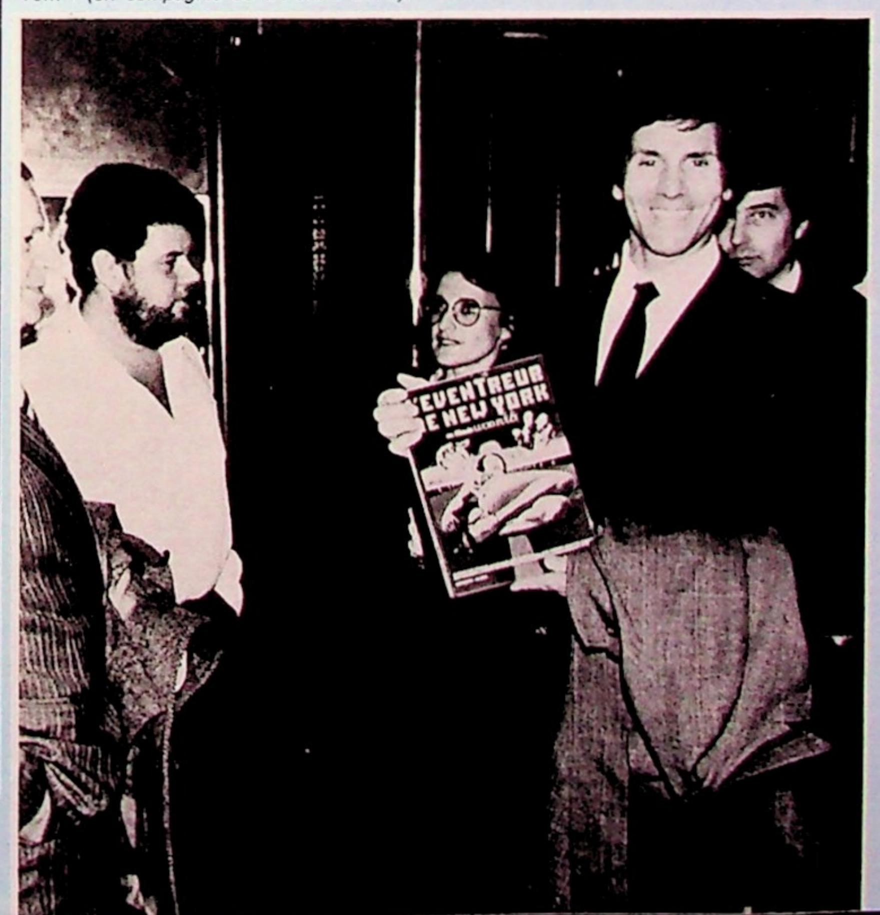
Oui. Il s'appelle *Enigma* et c'est l'histoire d'un cascadeur qui a une fille. Et dans l'esprit du public doit s'introduire l'idée qu'entre eux existent des sentiments, sinon des relations, incestueux. Cet amour s'étant chez elle tourné en haine, il essaye de trouver chez les jeunes amies de sa fille ce qu'il a perdu de la part de celle-ci. Et comme elles sont tuées les unes après les autres, on croit que c'est lui le meurtrier...

C'est un peu le même schéma que dans *L'éventreur*...

Oui, sauf que là, le suspense dure jusqu'à la fin. C'est aussi ce qui m'a fait accepter le rôle.

Propos recueillis par **Bertrand Borie**

Howard Ross lors de son arrivée au Festival pour la présentation de « L'éventreur de New York » (en compagnie de Bertrand Borie).



LA NUIT DES FOUS



Une folle nuit durant laquelle se libérèrent les instincts les plus démoniaques ! Samuel Raimi, réalisateur de l'époustouflant « Evil Dead », devait en faire les frais au cours de cette terrible scène qui ne devait rien au cinéma. Alain Schlockoff, l'hôte de la soirée, saisi d'une frénésie meurtrière, se jeta sur lui avec une lueur diabolique dans le regard, et Sam Raimi lui échappa de peu, gardant de cette soirée un mémorable souvenir ! (photo : Pascal Cossé).

LE MYSTERE DU CHATEAU DES CARPATHES

TCHECOSLOVAQUIE

Publié en 1892, « Le château des Carpathes » est un roman très différent de l'ensemble des ouvrages de Jules Verne, bien qu'il fasse partie de la série comportant des anticipations scientifiques qui sont la marque de fabrique de notre célèbre et génial écrivain. Le thème central de l'intrigue, le motif qui anime les actes des principaux personnages, ce n'est pas le voyage, l'exploration, le pari audacieux, la vengeance ou la fibre patriotique (thèmes qui synthétisent l'ensemble des romans verniens), c'est plus banalement l'amour... mais l'amour-fou, celui qui autorise ou provoque les excès les plus délirants, les situations les plus rocambolesques. Pas question de meurtres sanglants bien entendu, mais au contraire une gamme de sentiments exacerbés entraînant des événements imprévus dans lesquels se retrouve l'imagination débridée de notre grand auteur. Pour sa passion envers une grande cantatrice, le baron Gorc enlève la belle diva promise à un proche trépas par un cœur fragile, au sens médical du mot. Et lorsque l'objet de sa délirante admiration ne sera plus de ce monde, le baron, dissimulé dans les souterrains secrets de son château où un savant fabrique pour lui les appareils les plus insensés, goûtera les joies toujours renouvelées de la solitude avec l'objet de sa flamme, pieusement conservé grâce au son et à l'image : car l'invention futuriste décrite ici par Jules Verne (en 1892, rappelons-le, soit trois ans avant le dépôt du brevet des frères Lumière) n'est autre que le cinéma parlant, cette merveille du 20e siècle qui nous restitue de miraculeuse façon l'apparence mouvante de ceux qui ont quitté définitivement le monde des vivants. Jules Verne a même imaginé les 3 Dimensions !

Mais il s'agit surtout d'un récit tragique, et même, ce qui est exceptionnel chez Jules Verne, d'un roman de terreur, les premiers chapitres décrivant la peur collective des villageois de ce coin perdu des Carpathes montagneuses,



La merveilleuse beauté d'Evelyne Steimarova...

envers les bruits et les lueurs étranges émanant des ruines d'un château isolé au cœur de la forêt : on se croirait presque chez Bram Stocker ! Or, enfin adapté au grand écran (après un téléfilm réalisé en 1976 par J.C. Averty), *Le mystère du château des Carpathes* n'est pas le sombre drame qu'il eut dû être, mais au contraire une parodique transposition mettant en valeur tous les éléments d'une action qui, il faut bien l'admettre, se prête davantage à l'humour qu'à la tragédie.

C'est le réalisateur-scénariste tchèque Oldrich Lipsky (dont on n'oubliera pas de sitôt ce chef-d'œuvre, ce feu d'artifices de gags nommé *Adèle n'a pas encore dîné*) qui s'est chargé de porter à l'écran, en images parfois délirantes, les aventures pittoresques de ce chanteur d'opéra retrouvant celle qu'il aimait et qu'il croyait morte prisonnière d'un admirateur exclusif, mais ne retrouvant en réalité (cruelle désillusion) que son image et sa voix, le tout dans les décors sinistres d'un château aux murs mobiles et escamotables dissimulant un laboratoire fantastique où règne un étrange savant dont le bras artificiel est un véritable réservoir à outils. Sujet riche en possibilités humoristiques, dont Lipsky a usé et abusé pour notre plus grande joie. Le film démarre lentement (séquence à l'auberge, mariage local...) et ne trouve son rythme qu'après le départ du chanteur vers les ruines mystérieuses, mais à partir de là se déroulent les événements les plus cocasses jusqu'au final démentiel, en passant par la révélation de tous les secrets du lieu : cela fleure bon le serial des années 20, Juves et Fantômas ne sont pas loin, avec en supplément un humour dévastateur puisé au royaume iconoclaste des Marx Brothers.

Les personnages sont caricaturaux à souhait : le comte Téléké (joué par Michael Docolomansky, le Nick Carter d'*Adèle*...), ténor vaniteux et pusillanime, rappelle physiquement Gene Wilder dont il a les expressions à la fois étonnées et effarouchées : le gag de sa voix faisant s'écrouler l'opéra termine en dessin animé une existence vouée au bel canto malgré les réprobations d'un oncle victime, lui, de la chute d'un lustre causée par les mêmes vibrations sonores. Le baron Gorc est un vieux beau à barbe majestueuse très 1900, campé théâtralement par Milos Kopecky tandis que Rudolph Hrusinsky joue le savant-fou, sorte de Pr Nimbus mâtiné de Pr Zarkov (ne fabrique-t-il pas notamment une fusée ?) dans un registre outrageusement caricatural, générateur des gags les plus surréalistes. Pour en terminer avec l'interprétation, signalons la beauté d'Evelyne Steimarova qui justifie la passion absolue dont elle est l'objet.

Etonnant cinéma tchécoslovaque pourtant presque totalement absent de nos écrans, qui nous a donné, par Festivals interposés, plusieurs comédies fantastiques à nulle autre pareilles, et qui mériterait de toucher un plus vaste public : on y retrouve curieusement l'influence des grands comiques américains de jadis, bien assimilée et comprise, donnant la prépondérance à l'image sur le verbe, et nous rappelant étrangement l'œuvre de Mel Brooks, le seul autre grand auteur de parodies fantastiques !

Pierre Gires







水爆大怪獣映画
ゴジラ
放射能を吐く大怪獣の暴威は日本全土を恐怖のドン底に叩き込んだ！
原作・香山滋
本多猪四郎
製作・田中友幸
脚本・村田武雄 本多猪四郎
撮影・玉井正夫
美術監督・北猛夫
美術・中古智
録音・下永尚
照明・石井長四郎
音楽・伊福部昭
特殊技術 円谷英二 渡辺明 向山宏 岸田九一郎
宝田明 河内桃子 平田昭彦 志村喬
堺左千夫 村上冬樹 山本廉 榊田敬二 鈴木豊明 馬野都留子 菅井きん 笈川武夫 林幹 恩田清二郎 高堂国典 小川虎之助
東宝
東宝株式会社 製作・配給



RETROSPECTIVE

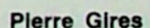
C'est en 1954 que naquit cinématographiquement le premier animal monstrueux japonais, chef de file de toute une cohorte de géants multiformes qui allaient dominer la production fantastique du pays des samouraïs : ce monstre, haut comme un gratte-ciel, d'apparence vaguement préhistorique — un peu stégosaure, un peu tyrannosaure — c'est Gojira, connu en France sous son nom américanisé de Godzilla. Cette bête énorme, dont l'apparition hors de son océan originel constitue une véritable vision d'apocalypse, est avant tout un symbole pour une nation secouée un jour par l'explosion des deux premières bombes atomiques de l'histoire de l'humanité. Le scénario prétend en effet que ce sont des expériences atomiques qui ont endommagé le fond des océans où Godzilla, dragon mythique, résidait jusqu'alors, peut-être endormi, peut-être hiberné, mais en tout cas réveillé par les explosions intempestives qui, provoquant son courroux, l'ont amené à se venger des humains importuns : c'est pourquoi, après avoir englouti corps et biens quelques navires se trouvant malencontreusement sur son passage, Godzilla, un beau matin, émerge de son domaine liquide pour effectuer une promenade vengeresse sur Tokyo.

C'est ce qui nous vaudra la séquence la plus mouvementée du film, celle qui révéla en Eiji Tsuburaya le spécialiste numéro 1 nippon des trucages divers nécessités par le script, consistant surtout à créer l'illusion de la réalité grâce à un assortiment complet de maquettes. Car il faut rappeler ici que Godzilla, comme TOUS ses semblables japonais, est interprété par un figurant évoluant dans une carapace caoutchoutée, dont le travail consiste, par fidélité au scénario, à détruire systématiquement toutes les maquettes représentant aussi bien les édifices que les trains, tanks, camions, bateaux ou pièces d'artillerie mobilisés pour se défendre contre sa fureur belliqueuse. Ce procédé, plus économique et moins artistique, plus facile et moins valable que l'animation image par image obtenue par les spécialistes comme Willis O'Brien ou Ray Harryhausen, a été généralisé pour tous les films de grands monstres japonais, avec un résultat peu probant, ce qui explique que la grande majorité de cette production n'ait pas été exportée et ait été réservée à un public de moins de treize ans. Godzilla lui-même fut le héros d'une quinzaine de films dont les deux premiers seulement furent de quelque intérêt, par la qualité des effets spéciaux et le sérieux avec lequel le sujet fut traité, après quoi le malheureux Godzilla (devenu gentil et même père de famille attentionné) affronta d'autres monstres en caoutchouc, y compris une réplique affligeante de King-Kong.

Pour en revenir à cette première aventure du monstre antédiluvien réveillé d'une léthargie millénaire, il s'agit d'un script sans grande originalité (co-signé par le réalisateur Inoshiro Honda), avec réunion de savants perplexes et inquiets, panique de la population, et autres scènes déjà vues dans tous les films antérieurs d'animaux géants. Seul diffère le dénouement, l'explosion sous-marine pulvérisant la bête, ce qui ne l'empêchera pas de ressusciter inexplicablement dans *Le retour de Godzilla*, un an après. Le film paraît long quand Godzilla n'est pas sur l'écran, défaut aggravé par un doublage français à la limite du supportable.

Mais les vingt minutes consacrées à la destruction de la grande ville font oublier le reste : si la tête du monstre manque de mobilité et n'arbore finalement qu'une seule expression de fureur sauvage, sa masse écrasant les édifices est beaucoup plus réaliste, un certain ralenti traduisant son gigantisme et son poids. Si la destruction du train (reprise directement de *King-Kong*, plan pour plan) prête à sourire, celle des installations portuaires et de la plupart des immeubles est en revanche très satisfaisante. La version que nous avons visionnée est celle qui fut américanisée par des séquences additionnelles réalisées à Hollywood par Terry Morse, où l'on voit Raymond Burr assister à tout le drame en tant que reporter d'un quotidien new-yorkais, ce qui allonge inutilement le métrage, lequel en contrepartie a été expurgé de quelques séquences japonaises que l'on suppose inutiles, la compréhension du récit n'en étant pas affectée. Cet arrangement commercial, destiné à accrocher l'intérêt du public américain, est en tout cas habilement confectionné. Les personnages japonais impliqués dans la tragédie ne nous émeuvent nullement, y compris celui du vieux savant pourtant interprété par l'un des plus grands acteurs locaux : Takashi Shimura, qui fut l'extraordinaire protagoniste de *Vivre*, de Akira Kurosawa.

Revu aujourd'hui, on ne peut nier que *Godzilla* ait mal vieilli, contrairement, par exemple, à *King-Kong* qui lui est cependant antérieur de vingt ans, mais il était utile de le retrouver, tel qu'en lui-même il surgissait, symbole de la vengeance contre une humanité plus dangereuse que lui, témoignage d'une nation meurtrie et traumatisée, qui a su traduire en images imprévues sa peur viscérale d'un futur holocauste toujours possible.


Pierre Gires



ETATS-UNIS

CHUT... CHUT... CHERE CHARLOTTE

Le charme énigmatique d'Olivia de Havilland, le sourire ensorceleur de Joseph Cotten et la personnalité trouble de Bette Davis, alliés à l'élégante mise en scène de Robert Aldrich, ont suffi, le temps d'une soirée, à faire de l'ouverture du Festival Fantastique 1982 l'un de ses nombreux grands moments. C'est toute la puissance du cinéma « made in Hollywood », avec sa splendeur contenue, qui a, durant 135 mn, baigné le Grand Rex à travers cette histoire d'un complot destiné à rendre folle une femme mûrie, solitaire, en mal d'un amour impossible, en vue de s'approprier la demeure qui est sienne. C'est machiavélique à souhait, soutenu par un suspense ménageant bien des surprises, et filmé avec quelle pudeur, quel sens de la nuance ! Sous la griffe de Robert Aldrich, la « mise en scène » la plus classique devient diabolique, servie par une photographie noir et blanc qui — comme pour *Les innocents* — nous rappelle le pouvoir de la photographie, à l'époque où l'on y puisait toutes les richesses artistiques possibles comme éléments du discours, sans s'abriter derrière les faciles effets de la couleur. Belle leçon d'un septième art qui, partant d'un fait divers, sait lui conférer une dimension fantastique croissante par les seules vertus, judicieusement utilisées, de son langage spécifique ! Seul point contestable : la musique de Frank deVol *(Les douze salopards, Krakatoa)* qui, une fois de plus, s'avère être un bien médiocre compositeur de cinéma. Mais à côté de cela, quel régal pour les yeux, soutenu par un excellent scénario. Bref : du vrai cinéma !

Bertrand Borie

LES INNOCENTS

Roman d'épouvante psychologique, « Le Tour d'Ecrou » de Henry James se prêtait difficilement à une adaptation cinématographique. Cependant, le brio de la mise en scène de Jack Clayton, la beauté des images signées Freddie Francis (servies par un somptueux Cinémascope en noir et blanc) et la qualité générale des interprétations font des *Innocents* une œuvre extrêmement forte.

Désireuse de s'occuper de la garde d'enfants, Miss Giddens (Deborah Kerr) se voit confier la responsabilité de deux orphelins, Miles et Flora. Troublée dès son arrivée dans leur somptueuse demeure, elle est, peu à peu, amenée à penser que les enfants sont possédés. Deux serviteurs morts plusieurs années



auparavant tenteraient de revivre leur union à travers les corps des « innocents ». Dans *Les innocents*, le fantastique est introduit par de subtiles touches, par des murmures perçus par Miss Giddens à son arrivée dans le parc, par des ombres apparaissant furtivement en haut d'une tour ou dans un étang, ou par l'élocution trop soignée des enfants de la maison qui semble être l'écho de la détermination de ceux qui les hantent. Le glissement progressif vers l'épouvante est magistralement orchestré. Les « décalages » se multiplient, les apparitions se précisent, et les jeux d'enfant prennent des allures de machinations. Dans cet univers en dérive par rapport au réel, la constance d'humeur des enfants devient insupportable. Remarquablement ambiguë, la fin du film met à nouveau en valeur les qualités de la photographie de Freddie Francis, dont les contrastes se font plus durs et les ombres plus violentes. En parfaite harmonie formelle et thématique, *Les innocents* constitue sans doute la plus belle sublimation du doute, de la demi-teinte, depuis les productions de Val Lewton.

Guy Delcourt

LE VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE



Peut-être les trucages employés par Henry Levin et son équipe en 1959 sont-ils rudimentaires par rapport à la technologie mise en œuvre dans *La guerre des étoiles*. Ils n'en demeurent pas moins d'une merveilleuse efficacité. On ne peut oublier une fois qu'on les a vus ce lac phosphorescent, cette mer souterraine située au centre même de la terre, cette source qui jaillit à travers une paroi de cristaux multicolores, ou ces monstres qui se réveillent au fond de l'Atlantide retrouvée. Et qu'importe si — il faut le reconnaître — tout n'est pas parfait ! Le film, par son aspect de livre d'images, nous ramène à la poésie un peu naïve des éditions illustrées originales des romans de Jules Verne.

Les mérites de *Voyage au centre de la terre* ne sont d'ailleurs pas uniquement visuels. Très intelligemment, au milieu de ces décors grandioses, le film retrouve les vertus du théâtre classique en faisant vivre des personnages. D'une certaine manière, cette superproduction est intimiste : toute l'histoire va se jouer entre quelques hommes — et une femme — que le spectateur connaît dès le début, la question étant de savoir comment chacun d'eux va se comporter dans une situation exceptionnelle. Peu de films « à grand spectacle » bénéficient de dialogues aussi fins que celui-ci, teintés d'un humour permanent, mais non réducteur, puisqu'il n'hésite pas dans certains cas à rendre les personnages antipathiques. Souvent pontifiant et tyrannique, le professeur Lindenbrook, admirablement interprété par Mason, devient franchement inquiétant lorsqu'il donne froidement à ses acolytes l'ordre de tuer le traître de service, même si le scénario a tôt fait de trouver un prétexte pour éviter que cette menace ne soit mise à exécution. Comique peut-être, une telle exagération dans l'attitude du personnage permet au film — en cela fidèle à Jules Verne et à une certaine tradition littéraire et cinématographique anglaise — de tracer le portrait d'une société à partir d'un petit groupe d'hommes. Avec son ton badin, *Voyage au centre de la terre* accumule un certain nombre de réflexions sur les rapports entre les hommes et les femmes, entre les maîtres et les domestiques, les professeurs et leurs élèves, l'Angleterre et le reste du monde, et, tout en gardant un conservatisme de bon aloi sur toutes

ces questions, il annonce plusieurs changements qui ont pu se produire dans les mentalités au cours des deux dernières décennies.

En fait, en dépit (ou à cause) de son caractère de livre d'images, *Voyage au centre de la terre* rejoint un certain nombre d'obsessions humaines fondamentales. Scientifiquement, l'histoire est absurde, puisqu'il lui faut, entre autres choses, admettre l'existence d'une mystérieuse phosphorescence souterraine pour expliquer qu'on puisse voir les personnages... et le film ! Quelques torches brûlant dans le noir ne suffiraient pas à remplir l'écran du cinémascope. Mais cette plongée dans les entrailles de la Terre, avec ressortie par la bouche d'un volcan, nous ramène tout droit aux descentes aux Enfers de la mythologie antique, d'autant plus que, sans le faire aussi explicitement que les légendes anciennes, elle nous fait rencontrer les morts — c'est le doigt tendu d'un squelette humain qui indique aux explorateurs le moyen de remonter vers la surface — et elle nous fait découvrir, avec l'Atlantide et ses monstres, un passé disparu.

Mais ces monstres ne sont peut-être pas uniquement ceux de la préhistoire. Il est clair qu'avec ses apparitions, ses disparitions de personnages, ses retournements, son absurdité même, *Voyage au centre de la terre* est construit comme un rêve, dans lequel il n'est guère difficile de trouver des symboles. Est-ce par hasard si l'héroïne du film voit son alliance arrachée par un orage magnétique au moment même où elle rejoint le centre de la terre ? Cette mer souterraine qui apparaît comme le but ultime du voyage n'a-t-elle pas quelque chose de fœtal ? Ce jeune Scandinave qui tente d'étrangler le comte qui vient de manger son oie n'a-t-il pas une réaction d'amant meurtri ? Ce retour sur la terre dans un vasque remontant le long de la cheminée d'un volcan sous la pression de la lave n'appelle-t-il pas d'autres images ? Enfin, si Alex, le jeune héros, se retrouve seul dans un couvent de religieuses après avoir été éjecté du volcan en question, n'est-ce pas pour marquer que son initiation est maintenant terminée, et qu'il a su se défaire du couple parental représenté par le Professeur Lindenbrook et l'unique femme du groupe ?

Un *rêve*, oui, parce qu'aucun de ces personnages, comme est bien obligé de l'avouer Mason devant ses étudiants, au terme de cette aventure, n'a rapporté sur terre quoi que ce soit qui prouve qu'elle ait réellement eu lieu. Comme tous les contes de fées, *Voyage au centre de la terre* demande moins au spectateur de comprendre que de *croire*. Mais ce conte là s'adresse autant aux adultes qu'aux enfants.

Frédéric Albert Lévy

MEXIQUE

LES PROIES DU VAMPIRE



Le cinéma fantastique mexicain est, dans sa presque totalité, inconnu en France où seulement de rares productions ont été programmées à la sauvette, jadis, et notamment plusieurs aventures du catcheur masqué Santo qui fut baptisé Superman par des distributeurs français ne reculant devant aucune escroquerie pour harponner le client. C'est ainsi que l'on a pu juger partiellement et très imparfaitement le travail de Fernando Mendez, l'un des réalisateurs les plus consciencieux qui se soient astreints à reconstituer, dans les studios mexicains, l'atmosphère bien particulière émanant des films d'épouvante américains que le pays de Pancho Villa allait imiter sur une grande échelle à partir des annes 50. Tous les personnages du gotha hollywoodien défilèrent alors devant les caméras mexicaines avec un résultat le plus souvent d'une consternante nullité. Parmi les œuvres estimables de cette époque de serviles copies-pas-très-conformes (sur le plan de la qualité) surnage notamment *El Vampiro*, avatar mexicain du californien *Dracula*, qui se confirme comme l'un des rares remakes supportant encore la vision sans paraître trop désuet.

Le script ne s'inspire pas de Bram Stoker, mais ça et là des éléments empruntés aux divers films de la série Universal de la décade 40, y compris le détail du nom du comte épelé à l'envers comme dans *Son of Dracula*. Dans le décor unique d'une vieille hacienda (à l'exception de la séquence d'ouverture) se déroule une sombre histoire de famille victime du Prince des Ténèbres au pouvoir duquel vont tomber plusieurs de ses membres, du sexe féminin comme il se doit. La panoplie du parfait vampire est au grand complet fidèlement reconstituée made in Mexico : reflets absents dans les miroires, belles jeunes femmes en déshabillé subissant la morsure avec un plaisir proche de l'extase, métamorphose du vampire humain en forme animale, pieu dans le cœur ou soleil levant pour en finir avec les monstres buveurs de sang, etc... Le tout baignant dans une photo en noir et blanc d'excellente qualité, traduisant l'aspect poétique du drame, surtout dans les séquences du patio, dont les éclairages font ressortir l'aspect lugubre sous la lueur blâfarde de la nuit.

Comme dans les modèles américains, l'horreur de l'acte vampirique est seulement suggérée, le sang ne faisant qu'une timide apparition au cou des victimes ; les moments de terreur sont amenés par le truchement d'un personnage de morte évadée de sa tombe, dont le visage spectral produit l'effet recherché à chaque apparition. L'interprétation féminine est des plus satisfaisante, notamment en ce qui concerne la belle complice du vampire, qui semble réellement appartenir au monde des ténèbres. En revanche, le « héros » jouant les Van Helsing (Abel Salazar) est aussi dénué de talent que de mâle prestance. German Roblès, le Lugosi local, rappelle physiquement Christopher Lee ; lui et Fernando Mendez n'ont jamais franchi la barre séparant les gloires locales du niveau international : si appliquées que soient leurs prestations, ce ne sont quand même que des imitations sans étincelle créative, ni innovation originale. Voilà pourquoi le film fantastique mexicain n'a pas été exportable, contrairement à l'école britannique de la même époque dirigée par Terence Fisher qui sut, elle, donner un éclat nouveau à des histoires et à des personnages usés jusqu'à la corde par les studios hollywoodiens.

Pierre Gires

ITALIE

LE CORPS ET LE FOUET

Enchâssé dans la carrière de Mario Bava entre deux œuvres d'exceptionnelle qualité : *Les trois visages de la peur* et *Six femmes pour l'assassin* (le premier reconnu comme tel dès sa parution sur les écrans, le second, injustement moins réputé, s'érigeant film étalon d'un genre qui connaîtra son apogée sept années plus tard sous la



férule éclairée de Dario Argento), *Le corps et le fouet* n'eut guère en son temps les faveurs du grand public. Une nouvelle vision à 18 années d'intervalle permet de réévaluer cette œuvre méconnue, mésestimée par la majorité des historiens du cinéma et de la hisser à sa dimension exacte.

L'épreuve du temps s'est révélé bien cruelle en regard de plus d'une époque privilégiée du Cinéma de l'étrange et il faut bien souvent admettre que tel film qui a su garder par-delà les ans son charme originel n'en a pas moins, à certains égards, mal vieilli.
Bien moins appréciés en leur temps parce que taxés de plagiat, d'indigence, voire de franche débilité, les produits italiens semblent, à quelques exceptions près, avoir mieux supporté l'usure du temps. Des œuvres jadis jugées mineures, dites de série B, telles *Le moulin des supplices* de Giorgio Ferroni ou *Danse macabre* de Antonio Margheriti se révèlent, aujourd'hui encore fort surprenantes.
L'œuvre de Mario Bava constitue une manière d'exception en regard de cette glorieuse période du cinéma italien puisqu'elle a toujours joui, à l'échelon français tout au moins, d'une honnête réputation. Des productions telles *Le masque du démon* ou *Les trois visages de la peur* sont d'emblée entrées dans la légende et font aujourd'hui figure de classiques impérissables.
Moins connus parce qu'inédits, très vite disparus de l'affiche ou plus difficile d'accès, d'autres films tels *Six femmes pour l'assassin, Operazione Paura* ou *Terror nello spazio* méritent tout autant de louanges.

Le corps et le fouet est de ceux-là, œuvre sulfureuse tombée de longue date dans l'oubli total. Et c'est là grand dommage car la récente vision sur l'écran géant du Rex n'a pu que confirmer l'intérêt capital de ce film en regard de la carrière de Mario Bava mais également en regard du cinéma fantastique italien. Peut-être s'agit-il tout simplement de l'œuvre la plus accomplie de ce grand cinéaste.
La photographie du talentueux Ubaldo Terzano n'a jamais été plus belle, plus « léchée ». Terzano et Bava ont merveilleusement su doser leurs éclairages et peaufiner un climat raffiné convenant parfaitement à l'ambiance romantico-macabre de cette très belle histoire d'amour et de fantômes. Un romantisme décadent et délicieusement pervers...
Rarement le tableau des rapports amoureux sado-masochistes entre deux êtres tourmentés fut, à ce point, brossé avec autant de tact, de subtilité, de sensualité.
La musique de Carlo Rustichelli, compositeur fétiche de Mario Bava, s'intègre à la perfection à la lenteur savamment calculée des mouvements de caméra (certains comptent par ailleurs parmi les plus sublimes de l'œuvre de Bava) et contribue à tisser la toile d'araignée dans laquelle immanquablement se perd avec délice le spectatuer, piégé par tant de fascinantes beautés.
Christopher Lee trouve en la personne de Kurt l'un de ses rôles les plus attachants, quant à Dalia Lahvi, ce film unique aura suffi à éterniser son beau visage pathétique guettant la brûlante morsure du fouet. Elle est plus que belle et donne au personnage de Nevenka une dimension que même la grande Barbara Steele eût pu lui jalouser.
La cohérence du récit n'est, cette fois encore, pas le souci majeur de Bava. L'image reste maîtresse et cette priorité absolue, ce besoin de vampiriser par le biais de savants dosages de nappes de lumières technicolorisées de rouge, de vert, de mauve, cette orgie, cette folie picturale trouve en *Le corps et le fouet*, son aboutissement suprême.
Il faudrait encore parler de ces longs travelings dans des corridors aux clartés irréelles, des sifflements du fouet fantômatique qui déchirent le silence des couloirs de cet inquiétant castel, de cette liane qui claque au vent dans la chambre où repose, sous un globe de cristal un poignard tâché de sang.
Chaque plan suscite l'admiration et nous nous trouvons bel et bien en présence d'un chef-d'œuvre absolu, de l'un des travaux les plus maîtrisés du grand cinéaste récemment disparu.

Alain Petit

●●●●●●●●●●●●●●●●●

JAPON

SHOGUN ASSASSIN

Un choc visuel dont chaque image chante un hymne magique à la mort ! Tel nous est apparu *Shogun Assassin*, lors de sa projection au 12e Festival de Paris, fut saluée à l'unanimité.
Présenté voici quelques années, *Baby Cart l'enfant-massacre (Kozureookami n° 1*, de Kenji Misumi, 1972) a subi, sous la direction américaine de Robert Houston, un nouveau montage qui apporte une plus grande cohésion et une meilleure compréhension à cette étrange histoire située dans un Japon ancestral, qui conte les sanglantes aventures d'un ex-bourreau errant sur les routes avec son très jeune enfant. Fascinante relation que celle de ces deux êtres vivant en une totale symbiose engendrée par cette vie parsemée de sang et de morts. Dès les premières images où l'acier de la lame fend une tête au ralenti et où un jet sanglant se fond dans les derniers rayons d'un soleil rougeoyant, la complicité muette s'inscrit dans le sombre regard de l'enfant impassible. D'instinct, il a acquis l'exacte certitude qu'un inéluctable destin le lie à cet homme, et ce bien au-delà des liens filiaux.
Shogun Assassin, c'est aussi un regard sur le Japon, ses coutumes, ses mœurs. Une autre civilisation dans un autre temps, terrifiante et splendide comme une légence mystérieuse. Les hommes y côtoient cette mort pareille à une fabuleuse maîtresse, étrange et maléfique vers laquelle ils tendent perpétuellement tels des assoiffés vers une source. Nous sommes loin du traditionnel squelette portant une faux dont il use sournoisement. Ici, la mort frappe avec un étincellant éclat qui sublime jusqu'à la beauté cet ultime instant depuis toujours attendu.

Spectaculaire et grandiose, *Shogun Assassin* est mis en scène avec une admirable maîtrise et une efficacité rythmique qui laisse le spectateur pantelant. Chishi Akimura apporte au film une qualité photographique d'un esthétisme rarement atteint, et qui confère à ce sujet d'une étonnante violence une bouleversante poésie. Autre facteur qualitatif, et pour tous les rôles, la prouesse artistique de chacun des acteurs, dont le plus jeune n'est pas des moindres, puisque par ses seuls regards sourds et profonds, il s'octroie la vedette.
Superbe écrin pour ce joyau du genre, la musique américaine de W. Michael Lewis et Mark Lindsay, qui signent là une merveilleuse composition dont chaque note épouse l'image et nous enivre d'un son qui atteint à tout instant nos fibres les plus obscures. Expression parfaite d'un talent d'auteur qui a su combiner horreur et émotion, violence et poésie, en une totale harmonie, *Shogun Assassin* trouve son aboutissement dans un spectacle aussi délirant que réussi.

Cathy Karani



LA RETROSPECTIVE HAMMER

La Hammer Film est, pour tout amateur de cinéma fantastique, quasi légendaire.
Particulièrement remarquable cette année, cette rétrospective ne pouvait par ailleurs que combler, en rendant parallèlement un hommage — à travers une excellente sélection — à Terence Fisher *(La nuit du Loup-garou* 1961, *Frankenstein créa la femme* 1966, et *Le retour de Frankenstein* 1969), à Peter Cushing (les deux Frankenstein cités) et en saluant au passage des personnalités aussi marquantes et aussi chères aux fanatiques du genre que John Gilling *(L'invasion des morts-vivants)*, Oliver Reed *(La nuit du loup-garou)*, Patrick Magee *(Demons of the Mind)* et Roy Ward Baker *(Les monstres de l'espace)*. Mais ce n'était pas tout. Cette rétrospective a également constitué un hommage au bon goût, au fantastique pur, à la terreur comme fruit de la subtile alliance entre l'art et la technique. Les décors, les cadrages, les éclairages, les maquillages, les costumes, les scenarii habiles foisonnaient, représentatifs d'un style de cinéma soigné dans ses moindres détails et marqué d'une indélébile signature, fût-ce sous les auspices d'aspects quelque peu artificiels, parfois même acidulés, qui, loin de constituer un défaut, contribuent ici largement à la personnalité et au charme de ce qui, au fil des années, mérita bel et bien d'être considéré comme une école. Et quelle école !



Les grands mythes ont ainsi revécu sous nos yeux le temps de projections acclamées par le public, à travers quelques chefs-d'œuvre du genre, qu'il s'agisse du martyre du loup-garou, de la froideur calculée d'un Frankenstein convaincu de la grandeur scientifique de sa mission et prêt à tous les excès pour la mener à bien, de l'horreur des zombis reprenant vie sous l'insidieuse impulsion de la magie vaudou ou des déchaînements diaboliques que peuvent entraîner d'infernales pratiques. Et puis, assurant le lien avec la science-fiction, le mémorable *Quatermass and the Pit (Les monstres de l'espace)* est venu achever de nous convaincre que finalement, la Hammer eut en son temps l'intuition d'être à l'origine de bien des tendances du cinéma fantastique de ces dernières années. Car c'est bien ainsi que nous est apparue une nouvelle fois la grande firme anglaise au fil de cette rétrospective : tout à la fois comme le lieu de confluence et la source de multiples rivières. Sans doute est-ce d'ailleurs l'un des aspects qui permettent, par-delà les années, de revoir avec tant de plaisir ces films à l'innocence apparemment désuète, et pourtant si pénétrante dès lors qu'on s'y laisse prendre. Ils reflètent toute la tradition fantastique littéraire, avec son élégance, son romantisme parfois exacerbé, sa fascination pour la science moderne naissante ou les prolongements qu'elle nous laisse entrevoir, son profond « attachement » pour les terreurs ancestrales qui constituent fondamentalement le cœur de l'âme humaine. Le fantastique comme alliance de la beauté et de l'horrible, de la monstruosité et de la détresse : voilà tout le message que les films de la Hammer ont su si bien traduire au cours des années. On est loin ici des éventreurs de pacotille massacrant sadiquement au coin de rues qui ressemblent de façon trop malsaine à celles dans lesquelles nous passons chaque jour. Dans les films de la Hammer, il n'y a point de vrais monstres, mais ceux qui apparaissent sont d'autant plus redoutables qu'ils sont des hommes, des êtres vivants, qui à travers leur monstruosité même expriment un réel pouvoir de fascination : c'est par lui qu'ils attirent leurs victimes tout comme c'est par lui qu'ils séduisent le spectateur. Voilà bien le grand secret du vrai fantastique : que le spectateur ou le lecteur, loin de regarder le meurtre avec répulsion et le monstre avec dégoût, ressente de la délectation à se confondre avec la victime pour finalement plaindre celui-là tout autant que celle-ci, en se laissant prendre au piège d'un jeu subtil dans lequel on ne sait plus très bien qui est qui ni qui est quoi.

Jaillissant des brumes du glorieux passé de la Hammer, l'une des macabres créatures de « L'invasion des morts-vivants ».

Nous emprisonnant dans les filets de ce diabolique mécanisme, les films de la Hammer nous entraînent, nous séduisent, nous font frémir pour notre plus grand plaisir et pour celui de nos sens. Les femmes sont belles — la ravissante Susan Denberg en tête (Christina dans *Frankenstein créa la femme)* — sensuelles, et les scènes qui risqueraient d'écœurer le spectateur (les trépanations du *Retour de Frankenstein)* sont filmées avec la pudeur voulue : tout cela témoigne d'un respect de la personne humaine et des ressorts profonds de notre sensibilité, à l'image même, une fois encore, de la tradition littéraire dont ces œuvres sont l'émanation.
Chacun de ces films avait en outre le mérite d'obéir aux lois d'un savant crescendo destiné à entraîner le spectateur vers l'apothéose finale, qu'il s'agisse des incendies ravageurs qui détruisent la demeure dont les zombis ouvriers hantent les caves dans *L'invasion des morts-vivants* ou dans laquelle la victime des fanatiques manipulations de Frankenstein piège son persécuteur, de la fatale poursuite dont fait l'objet le loup-garou, du déchaînement populaire qui sonnera le glas pour le comte Zorn

dans *Demons of the Mind* ou de la spectaculaire manifestation des extra-terrestres dans *Les monstres de l'espace*. Il y a dans tout ces films un sens de la tragédie — celle de la solitude en particulier — et du spectacle qui nous ramène aux sources les plus pures de l'expression cinématographique : les personnages, loin d'être transparents, prennent une consistance tour à tour poignante et diabolique à travers laquelle ils se révèlent par touches successives, qu'ils soient victimes parfois à demi consentantes ou criminels aveuglés par des motivations qui les dépassent. A cet égard, *Les monstres de l'espace* se présente comme résolument original dans la tradition de la firme, puisqu'il déforme la répartition habituelle des antagonistes tout en conservant cet aspect trouble des personnalités qui fait que les innocents sont par certains côtés volontaires et que les persécuteurs apparents ne sont point tout à fait condamnables, parce que l'immense tort de leur action est moins de désobéir à la morale (type psychopathe) que d'obéir à une morale qui n'est pas la nôtre et dont les règles découlent tantôt d'une mission prenant l'allure d'une foi, tantôt de la fatalité.





Alors, quand le rideau se clôt et que s'inscrit le mot fin sur l'écran, que reste-t-il ? Que reste-t-il de cette secte qui profane par sa magie les tombes humaines pour faire des défunts des zombis esclaves ? De ce jeune homme que la destinée a condamné à se transformer, chaque fois que vient la pleine lune, en un monstre sanguinaire ? De ce savant — fou ou visionnaire ? — prêt à tout pour prouver que l'immortalité est possible ? De ce comte qui assouvit dans son château bavarois sa fascination pour la magie ? De cette apocalyptique rencontre entre l'homme et les extra-terrestres ? Oui, que reste-t-il de tout cela ? Essentiellement le souvenir d'images troublantes et belles, procédant souvent d'une réelle recherche esthétique *(Demons of the Mind* tout particulièrement), la vision de traits de mise en scène qui confinent parfois au génie — les zombis soudainement affectés des maux dont souffrent, dans l'incendie, les statuettes des victimes *(L'invasion des morts-vivants)* animent à cet égard un des moments les plus saisissants du cinéma fantastique. Mais il reste aussi l'idée que le cinéma, c'est non seulement la magie même, surtout lorsqu'il est mis entre les mains d'auteurs et d'artisans soucieux de l'utiliser tout à la fois comme un art, un moyen d'expression et un divertissement, mais aussi le point de convergences de tous les arts : car le style de la Hammer est toujours l'expression d'une synthèse artistique précise et soignée, génératrice d'une atmosphère envoûtante à l'image des forces et des personnalités, au déchaînement desquelles les films servent de cadre.

Tout cela, le Festival International du Film Fantastique et de Science-Fiction de Paris 1982 est venu, comme à l'accoutumé, mais plus brillamment peut-être que jamais, nous le rappeler, et le public, de toute évidence, n'y a pas été insensible. Dans le dénuement qui caractérise trop souvent le cinéma fantastique d'aujourd'hui, nous avons pu percevoir à quel point une simple rétrospective pouvait être enrichissante. Et si le Festival, dans les nouveautés, nous a présenté bon nombre d'œuvres de haute tenue, il est bien évident que la rétrospective Hammer, par sa qualité, a contribué à révéler autre chose : certains films récents, en comparaison, ne s'élèvent pas même au rang de repoussoirs.

Bertrand Borie

Génériques des longs-métrages en compétition

ALONE IN THE DARK
Voir critique dans notre précédent numéro.

BELLS
Canada, 1981. *Réal. :* Michael Anderson. ***Sc. :*** John Kent Harrison, Michael Butler, Dennis Shryack. ***Ph. :*** Reginald Morris. Prod. : Stan Colbert, Robert Cooper. ***Int. :*** Richard Chamberlain, John Houseman, Sara Botsford. Couleurs. 103'.

L'EVENTREUR DE NEW YORK (LO SQUARTATORE DI NEW YORK)
Italie, 1982. *Réal. :* Lucio Fulci. ***Sc. :*** Gianfranco Clerici, Vincenzo Mannino, Lucio Fulci, Dardano Sacchetti. ***Ph. :*** Luigi Kuveiller. ***Mus. :*** Francesco de Masi. ***Prod. :*** Fulvia Films. ***Int. :*** Jack Hedley, Howard Ross, Paolo Malco, Almanta Keller, Alexandra Delli Colli. Eastmancolor. Scope. 91'.

THE EVIL DEAD
U.S.A., 1982. *Réal. :* Samuel M. Raimi. ***Sc. :*** S.M. Raimi. ***Ph. :*** Tim Philo. ***Mus. :*** Joe Loduca. ***Prod. :*** R.-G. Tapert. ***Int. :*** Bruce Campbell (Ashby), Sarah York (Shelly), Betsy Baker (Linda), Ellen Sandweiss (Cheryl). Couleurs. 85'.
(Voir précédent dossier dans notre n° 25).

FULL MOON HIGH
U.S.A., 1981. *Réal. :* Larry Cohen. ***Sc. :*** Larry Cohen. ***Ph. :*** Daniel Pearl. ***Mus. :*** Gary William Friedman. ***Prod. :*** Larco. ***Int. :*** Adam Arkin, Roz Kelly, Ed McMahon, Elizabeth Hartlan, Bill Kirchenbauer, Joanne Nail. Color by Movielab. 93'.

THE LAST HORROR FILM
Voir dossier dans notre n° 20 et critique dans notre n° 25.

LOOKER
Voir critique dans notre n° 24.

MEMOIRS OF A SURVIVOR
Voir critique dans notre n° 19.

MUTANT
Voir critique dans notre n° 25.

LE MYSTERE DU CHATEAU DES CARPATHES (TAJEMSTVI HRADU V KARPATECH)
Tchécoslovaquie, 1982. *Réal. :* Oldrich Lipsky. ***Sc. :*** Jiri Brdecka, Oldrich Lipsky, d'après le roman de Jules Verne. ***Ph. :*** Viktor Ruzika. ***Mus. :*** Lubos Fiser. ***Prod. :*** Barrandov Film Studios. ***Int. :*** Michael Docolomansky (Le Comte Teleke), Jan Hartl (le forestier Decsi), Milos Kopecky (le Baron Gorc), Rudolf Hrusinsky (le professeur Orfanik), Evelyna Steimarova (la chanteuse Salsa Verde), Jaroslava Kretschmerova (Myriota). Couleurs. 92'.

NEXT OF KIN
Voir critique et entretien avec le producteur dans l'E.F. n° 25.

PIRANHA 2. LES TUEURS VOLANTS (PIRANHA 2-FLYING KILLERS)
U.S.A./Italie, 1982. *Réal. :* James Cameron. ***Sc. :*** H.-A. Hamilton. ***Ph. :*** Roberto d'Ettore Piazzoli. ***Mus. :*** Steve Powder. ***Prod. :*** Ovidio G. Assonitis. ***Int. :*** Tricia O'Neil (Anne), Steve Marachuk (Tyler), Lance Henriksen (Steve), Ricky G. Paull (Chris), Ted Richert (Raoul), Leslie Graves (Allison), Carole Davis (Jai). Couleurs. 94'.

REST IN PEACE/ONE DARK NIGHT
Voir critique dans l'E.F. n° 25 et entretien avec le réalisateur dans notre précédent numéro.

SUPERSTITION
U.S.A., 1982. *Réal. :* James Robertson. ***Sc. :*** Michael Sajbel, d'après son roman « The Witch ». ***Mus. :*** David Gibney. ***Prod. :*** Carolco. ***Int. :*** James Houghton, Albert Salmi, Lynn Carlin, Larry Pennell. Couleurs. 84'.

THE SLUMBER PARTY MASSACRE
Voir critique dans l'E.F. n° 25.

TURKEY SHOOT
Voir critique dans l'E.F. n° 25.

Rest in peace

JOHN BRAHM

(17.8.1893-11.10.1982)

John Brahm fait partie de cette cohorte d'artistes allemands ayant fui leur pays natal à l'avènement du nazisme. Ex-comédien, directeur et metteur en scène de théâtre, il se réfugie en France, puis en Grande-Bretagne où s'effectuent ses premiers travaux dans l'art cinématographique (montage, dialogues, supervision de films divers), jusqu'en 1937, année où il devient réalisateur pour un remake du *Lys brisé* interprété par Emlyn Williams et Dolly Haas (alors Madame Brahm). Franchissant ensuite l'Atlantique, il va s'installer définitivement à Hollywood, devenant d'abord le prolifique réalisateur de B-Pictures policiers à caractère social confectionnés en série par la Columbia. Déjà vont se confirmer ses aptitudes pour l'évocation d'atmosphères dramatiques, conflits et situations propres à ce que l'on appellera dans les années 40 « le film noir », auquel Brahm allait donner bientôt le meilleur de lui-même. C'est d'ailleurs par le truchement de ce genre typiquement américain (où excellera aussi son compatriote Robert Siodmak) qu'il versera parfois dans un fantastique plus proche de l'épouvante traditionnelle que du simple film policier.

Ses premières œuvres porteront l'empreinte de ses origines germaniques (toujours comme Siodmak) par la savante utilisation des éclairages et des ombres, mettant en relief un personnage, un événement ou un banal décor, apanage de maints directors de B-Pictures connaissant leur métier sur le bout des doigts, ce qui ne les empêcha pas de ne jamais être considérés à leur juste valeur, les laissant dans un ghetto sous l'étiquette méprisable et injuste de « bons artisans » ou « tâcherons consciencieux ».

Après avoir dirigé Basil Rathbone, forçat évadé de *Rio* (1940) et tourné son premier film de guerre : *Escape to Glory*, épisode du conflit maritime dans l'Atlantique, John Brahm est engagé par la 20th Century Fox où il réalisera quelques-uns de ses meilleurs films et tout d'abord *Wild Geese Calling* (1940) avec Henry Fonda et Joan Bennett, solide film d'aventures dans l'Alaska du siècle dernier envahi par les chercheurs d'or, suivi de *The Undying Monster* (1942) qui marque son entrée dans le classique cinéma de terreur puisqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman de J.D. Kerruisch sur le personnage du loup-garou (voir à ce sujet l'E.F. nº 21) : cette production passa malheureusement inaperçue, la série Universal avec Lon Chaney Junior monopolisant alors l'attention du public. John Howard, lycanthrope occasionnel (à peine entrevu comme tel) ne put concurrencer victorieusement le spécialiste du rôle, mais la réalisation de John Brahm valait bien celles de ses confrères de l'Universal.

Touchant un peu à tous les genres, comme tous ses semblables sous contrat dans un studio, il tâte du musical avec *Wintertime (Fleur d'hiver)* — 1943 — avec Sonja Henie et le débutant Cornel Wilde, puis revient au film de guerre, et c'est : *To Night we Raid Calais* — 1943 — avec Annabella et John Sutton. Choisi alors pour réaliser une nouvelle version de *Jack l'éventreur*, John Brahm demanda et obtint le concours de l'acteur Laird Cregar, en qui il voyait l'interprète idéal du rôle, ce en quoi il ne se trompait nullement : *The Lodger* (1944) révéla une « bête de cinéma » de format peu courant en la personne du massif Cregar, au regard démentiel, reléguant dans l'ombre tous ses partenaires, y compris l'excellent George Sanders, promu ici représentant de la loi. Bien que les meurtres ne soient que suggérés, cette version est peut-être la plus effrayante de toutes, par la présence écrasante de l'inquiétant Cregar, et la réalisation de Brahm, digne des maîtres en la matière comme Lang ou Hitchcock. On ne s'étonnera donc pas que la Fox ait mobilisé le même trio (Brahm, Cregar, Sanders), tout de suite après, pour *Hangover Square*, où Cregar incarne un pianiste fou, tueur de femmes qui périt dans un incendie en jouant un concerto au cours d'une délirante séquence finale que l'on n'est pas près d'oublier. La capiteuse Linda Darnell est la victime de l'assassin dément qui brûle son corps dans un geste purificateur. Le script adaptait une nouvelle de Patrick Hamilton, auteur du fameux *Gaslight*, de similaire atmosphère morbide. On sait que lorsque le film sortit, en 1945, Laird Cregar était déjà mort, emporté à 28 ans par une crise cardiaque, suite à un trop sévère régime amaigrissant.

The Locket (Le médaillon) — 1946 — avec Robert Mitchum, et *The Brasher Doubloon* — 1947 — avec George Montgomery en Philip Marlowe, continuent la tradition du film noir classique, sans innover ni démériter, mais Brahm a maintenant quitté la Fox et sa carrière va prendre une tournure différente puisqu'il affrontera le film de cape et d'épée (*The Thief of Venice - Le voleur de Venise* — 1950 — avec Maria Montez et Paul Christian) et même la reconstitution historico-religieuse avec *The Miracle of our Lady of Fatima (Le miracle de Fatima)* — 1952 — dont certaines séquences à grande figuration ne manquent pas de panache ni d'émotion. En 1951, il dirigea James Mason dans un moyen métrage insolite : *The Secret Compagnon* d'après Joseph Conrad, et en 1954, la belle Arlène Dahl et le fade Fernando Lamas dans *The Diamond Queen*.

En 1954, il met en scène Vincent Price dans *The Mad Magician*, où le grand acteur de l'épouvante accomplit plusieurs meurtres à l'aide de ses instruments de travail, dans un ton presque parodique contrebalançant l'aspect sanglant de l'action ; ce sera l'adieu de John Brahm au Fantastique, mais aussi la dernière œuvre digne de l'auteur des deux meilleurs films de Laird Cregar dont il fut le seul à mettre en valeur l'extraordinaire présence...

Après *Benghazi* (1955), film d'aventures sans originalité avec Victor MacLaglen et Richard Carlson, John Brahm, comme Robert Florey et quelques autres, se consacra exclusivement à la télévision dont il devint l'un des plus prolifiques réalisateurs, travaillant sur maintes séries réputées comme : « Playhouse 90 », « Dr Kildare », « Alfred Hitchcock Presents », « The Man from U.N.C.L.E. », etc. En 1967, l'un de ses téléfilms sortit sur les grands écrans : *Hot Rode to Hell* mettait Dana Andrews et Jeanne Crain aux prises avec des délinquants juvéniles, prolongement actualisé des films noirs des années 40. Ce devait être la dernière fois que le nom de John Brahm paraissait dans les salles obscures. Il termina, dans l'anonymat de la production en série, une carrière qui, compte tenu de la qualité de son travail, aurait dû et pu être plus fastueuse et plus féconde.

Pierre Gires

LA PHOTO MYSTERE : De quel film s'agit-il ? Envoyez votre réponse à « L'Ecran Fantastique » (solution au prochain numéro).



Solution de la « Photo-Mystère » précédente :

Il s'agissait de *Vij* (distribué en France), film de merveilleux soviétique réalisé en 1967 par Constantin Erchov et Gueorgui Kropatchov, sous la direction artistique de Alexandre Ptouchko (également responsable des effets spéciaux), d'après un conte de Nicolas Gogol.

Nous ont envoyé les premiers une réponse exacte : MM. Laurent Deverrière, Joël Perroux, Aldino Modesto et Philippe Mahen.



cinēflash

ECHOS DE TOURNAGE

Conan Doyle, le « père » de Sherlock Holmes, s'avère l'auteur favori — en cet hiver 82/83 — des réalisateurs britanniques : parallèlement à l'adaptation du *Signe des Quatre* annoncée précédemment, Douglas Hickox tourne une nouvelle version du *Chien des Baskerville* avec Ian Richardson et David Healy, respectivement dans les rôles de Holmes et du Dr Watson...

Déclarations identiques de la part de Sean Connery *(Never Say Never Again)* et de Roger Moore *(Octopussy)* qui interprètent, chacun de leur côté, le rôle du célèbre agent 007 : les deux acteurs ont définitivement renoncé à incarner James Bond à l'avenir. La rumeur prétend que la relève pourrait bien être assurée par le séduisant Brian Ferry, le chanteur du groupe Roxy Music...

Communiqué sibyllin de la part de MGM au sujet de *Brainstorm* dont la carrière semblait fortement compromise suite au décès accidentel de Nathalie Wood. La major a en effet annoncé que la post-production, maintenant en bonne voie, du film de Douglas Trumbull nécessiterait néanmoins cinq mois de montage supplémentaires retardant ainsi sa sortie jusqu'à la fin de l'année...

Premiers tours de manivelle, sous la houlette de Hugh Hudson *(Les chariots de feu)*, le 4 novembre dernier au Cameroun pour *Greystoke : The Creation of Tarzan and His Epic Adventures*, la super-production Warner Bros adaptée du roman d'Edgar Rice Burroughs « Tarzan of the Apes »...

Le tournage de *Something Wicked this Way Comes*, le prochain grand rendez-vous fantastique des studios Walt Disney (titre français : *La foire des ténèbres*), prend du retard. Dirigé par Jack Clayton, le film aurait dû être terminé pour Noël 82 mais la production a décidé de revoir certaines séquences d'effets spéciaux jugées par elle non satisfaisantes. Elle a donc fait appel à Magi/Synthavision, cette société se chargeant de réaliser des scènes de simulation par ordinateur dont les effets très réalistes seront imperceptiblement intégrés aux plans déjà tournés. La sortie du film est prévue pour mai 83 aux Etats-Unis et vraisemblablement pas avant le début 84 chez nous...

Lucio Fulci achève la réalisation de son premier film d'heroïc-fantasy. De *Mace - The Outcast*, le titre est devenu *Conquest* (« con » pour *Conan* et « quest » pour *Quest for Fire* (titre d'exportation de *La guerre du feu*). L'acteur mexicain Jorge Rivero tient le rôle principal...

Of Unknown Origin, nouveau titre donné à *The Visitor*, dirigé par George Cosmatos *(Le pont de Cassandra)* est interprété par Peter Weller, Jennifer Dale et Shannon Tweed (la « Playmate » de l'année 82 élue par Playboy) dont c'est la première apparition au cinéma...

L'acteur John Saxon sera la vedette de *Prisonners of the Lost Universe* dont le tournage se déroule actuellement à Joannesbourg en Afrique du Sud...

Deux ans après *Blow Out*, Brian de Palma revient à la mise en scène avec le remake de *Scarface*, réalisé en 1932 par Howard Hawks. Al Pacino reprend le rôle qu'interprétait Paul Muni, celui d'un jeune ambitieux qui rêve de devenir le maître de Chicago et s'infiltre dans la pègre pour parvenir à ses fins. Persévérant dans le domaine du « policier à suspense » amorcé avec *Pulsions* puis *Blow Out*, de Palma confirme avec *Scarface* (en chantier depuis le 22 novembre dernier aux studios Universal) sa volonté de s'écarter du fantastique traditionnel...

3-D : BILAN... PROVISOIRE

L'année 82 aura été marquée par le réveil d'un genre cinématographique, le film en relief, dont les trop rares et peu concluantes expériences dans le domaine n'avaient jusqu'alors pas réussi à séduire les foules. Les succès américains de *Comin'At Ya*, *Parasite* et *Vendredi 13 n° 3* ont assurément renversé cette tendance. En 18 mois, pas moins de 60 projets ont publiquement été annoncés et même si selon le très sérieux journal corporatif Variety, plus de la moitié des projets en 3-D n'arrivent jamais à terme, la vague d'enthousiasme qui a suivi la sortie de *Comin'At Ya* aux Etats-Unis se sera au moins traduite par des résultats concrets.

Sont officiellement terminés *Rottweiler (Les chiens de l'enfer)* de Earl Owensby, *Treasure of the Four Crowns* de F. Baldi, *Tiger Man* (un film datant de quelques années mais remonté avec de nouvelles séquences), *The 3-D Movie*, compilation signée Leonard Schrader, trois films d'horreur qui s'intitulent *Hide and Go Kill* de Randall Larsen, *Bayou* de Brud Talbot et *Ripped to Shreds* de Don Glut et enfin *Sexcalibur*, une production érotique.

Sont en tournage *Jaws 3-D*, production Universal de $ 15 000 000 réalisée par Joe Alves, *Hot Heir - A 3-D Movie*, comédie utilisant des mongolfières, dirigée à nouveau par un spécialiste du relief, Earl Owensby, *Rock Fantasy*, une comédie musicale de William Gilmore, *Abracadabra*, un dessin animé australien, *Amityville 3-D* et, selon toute vraisemblance, *Adventures in the Creep Zone* de Lamont Johnson.

Parmi les très nombreux projets on retiendra surtout *The Mirror Men*, une super-production de science-fiction réalisée par Michael Wadleigh *(Wolfen)*, *Metalstorm*, mis en scène par Charles Band avec la même équipe que pour *Parasite*, *Space Vampires* de Ferdinando Baldi d'après le roman de Colin Wilson, et *The Disc, Star Crossed : An Adventure in the Year 2000, The Lost Empire, Legend of the Mystical Knight, Man out of Time*, etc.

Moins officielles sont les rumeurs en provenance de Columbia et Paramount

laissant entendre que de très importants projets secrets sont en ce moment à l'étude et risquent de voir le jour dans le courant de l'année. Même les studios Walt Disney sembleraient s'intéresser activement au relief...

QUELQUES PROJETS POUR 1983

— *Terreur et érotisme pour Carpenter...* Universal repoussant à une date indéterminée l'adaptation de *Firestater* par Carpenter, celui-ci va, dès le mois d'avril, réaliser *The Ninja* d'après le best seller de Eric Van Lustbader pour 20th Century Fox. *The Ninja* qui se déroule de nos jours à New York est un violent thriller teinté d'érotisme et de terreur : l'héritage spirituel de ses ancêtres samouraïs pousse une homme à commettre des actes aussi incontrôlés qu'excessifs...

Après *The Ninja*, il se pourrait que Carpenter porte à l'écran le prochain roman de terreur issu de l'imagination fertile de Stephen King et intitulé *Christine*.

— ... *Science-fiction pour Hooper...* C'est 20th Century Fox qui produira également *The Lights*, la prochaine mise en scène de Tobe Hooper. Ce dernier, sans vouloir dévoiler l'intrigue, précise que son film évoluera en pleine science-fiction puisque le scénario remonte aux origines de l'humanité et entretient des relations très étroites avec la civilisation de Mû qui précéda l'Atlantide.

— ... *et épouvante pour Milton Subotsky.*
Fan de fantastique dont la dernière production remonte à *The Monster Club* en 1980, Milton Subotsky envisage de réaliser, pour sa compagnie dénommée Great Fantastic Picture, *Fright Night*, un film à sketch dans la lignée de *Creepshow*. Ce projet, qui devrait se limiter à un budget fort raisonnable, est basé sur trois histoires de Stephen King extraites de son recueil de nouvelles « Danse macabre » et dont Milton Subotsky détient les droits cinématographiques depuis quelques années déjà.



Barbara Hershey, victime d'une force aussi brutale que terrifiante, dans « The Entity ».

PROCES RELATIF A LA PATERNITE DE POLTERGEIST

Paul Clemens, la vedette de *The Beast Within* (inédit en France), a intenté un procès à Steven Spielberg. Le jeune acteur prétend en effet que le scénario de *Poltergeist* est en tous points semblable avec celui qu'il écrivit quelques années auparavant avec un ami. Il a donc décidé de poursuivre Spielberg en dommages-intérêts pour $ 30 000 000 ! Affaire à suivre...

CREEPSHOW, LE FILM-EVENEMENT

Bons résultats pour *Creepshow*, aux Etats-Unis, qui a réalisé $ 17 000 000 en 19 jours d'exclusivité sur 1 130 salles. Ce score devrait en principe décider George A. Romero et Stephen King à mettre en chantier un *Creepshow 2*.
Creepshow sortira en France au mois de mars et son distributeur, Arts et Mélodies, va tout mettre en œuvre pour en faire un film-événement. C'est ainsi qu'une salle des Champs-Elysées, dont le choix n'a pas encore été défini, sera transformée, à l'occasion de la sortie du film, en train-fantôme avec toiles d'araignées, squelettes et beaucoup d'autres surprises destinées à faire hurler le spectateur de peur... et de rire !

TENEBRAE SECOUE L'ITALIE

Le nouveau Dario Argento remporte un énorme succès en Italie. Dans toutes les salles où le film est projeté, l'enthousiasme des spectateurs se transforme en véritable folie collective ! Bénéficiant d'un formidable « bouche à oreille », les recettes de *Tenebrae* ne cessent d'augmenter, le plaçant ainsi parmi les plus gros succès du cinéma italien !

TWILIGHT ZONE : QUATRE RECITS DE TERREUR...

Fidèle à l'esprit de la série télévisée *Twilight Zone (La quatrième dimension)*, le film de long métrage produit par Spielberg se compose de quatre histoires d'environ trente minutes, réalisées chacunes par un metteur en scène différent (George Miller, Joe Dante, John Landis et Steven Spielberg) :

- le sketch de George Miller est un remake de *Nightmare at 20000 Feet* (« cauchemar en plein ciel »), d'après un scénario original de Richard Matheson : dans l'avion qui le ramène chez lui, un homme tout juste sorti de l'asile psychiatrique est témoin de scènes terrifiantes — un monstre s'attaquant aux moteurs de l'avion — que les autres passagers semblent ne pas voir.
- *It's a Good Life* (« C'est la belle vie »), le sketch réalisé par Joe Dante, avec des effets spéciaux signés Rob Bottin, est également le remake d'un scénario original de Rod Serling (d'après une histoire de Jerome Bixby), revu pour l'occasion par Matheson : afin de ne pas provoquer la colère d'un enfant aux pouvoirs psychiques terrifiants, une petite ville est condamnée à vivre dans un état de bonheur permanent, comme dans les dessins animés à l'image desquels — nouveau caprice du gamin — elle est construite...
- Le troisième sketch, dirigé par John Landis, s'inspire des épisodes intitulées *A Quality of Mercy* et *The Encounter* mais bénéficie d'un traitement tout à fait original à nouveau signé R. Matheson : un homme voyage dans le temps revivant plusieurs guerres... qu'il voit à travers les yeux de ses ennemis ! Cette expérience l'amène à mieux comprendre et partager le point de vue de ses ennemis...
- Le quatrième et dernier sketch est dirigé par Steven Spielberg. Il s'agit du remake de *Kick the Can* (« Un coup de pied dans la boîte ») où ce jeu enfantin qui consiste à donner un coup de pied dans une boîte de conserves permet à un vieillard de rajeunir...

Gilles Polinien

PROCHAINES SORTIES EN FRANCE

JANVIER

- *Amityville II* de Damiano Damiani (U.S.A.)
- *Phobia* de John Huston (Canada)
- *The Horror Star* de Norman T. Vane (U.S.A.)
- *Tempest* de Paul Mazursky (U.S.A.)
- *Communion* de Alfred Sole (U.S.A.)
- *Le prix du danger* de Yves Boisset (France)
- *Evil Dead* de Samuel Raimi (U.S.A.)
- *Le camion de la mort/Battletruck* de Harvey Cokliss (U.S.A.)
- *L'homme invisible* de James Whale (U.S.A.-réédition)
- *Vigilante* de William Lustig (U.S.A.)

FEVRIER

- *Vendredi 13 n° 3* de Steve Miner (U.S.A.)
- *Folie au collège/National Lampoon's Class Reunion* de Michael Miller (U.S.A.)
- *The Entity* de Sidney J. Furie (U.S.A.)
- *Next of kin* de Tony Williams (Australie)
- *Les chiens de l'enfer/Rottweiler* de Earl Owensby (U.S.A.)
- *Le démon dans l'île* de Francis Leroi (France)
- *Mort aux enchères/Still of the Night* de Robert Benton (U.S.A.)

LES PROCHAINES SORTIES AUX U.S.A.

JANVIER

- *The House on Sorority Row* de Mark Rosman
- *Treasure of the Four Crowns* de Ferdinando Baldi
- *Hysterical* de Chris Bearde
- *Videodrome* de David Cronenberg
- *One Dark Night* de Tom McLoughlin

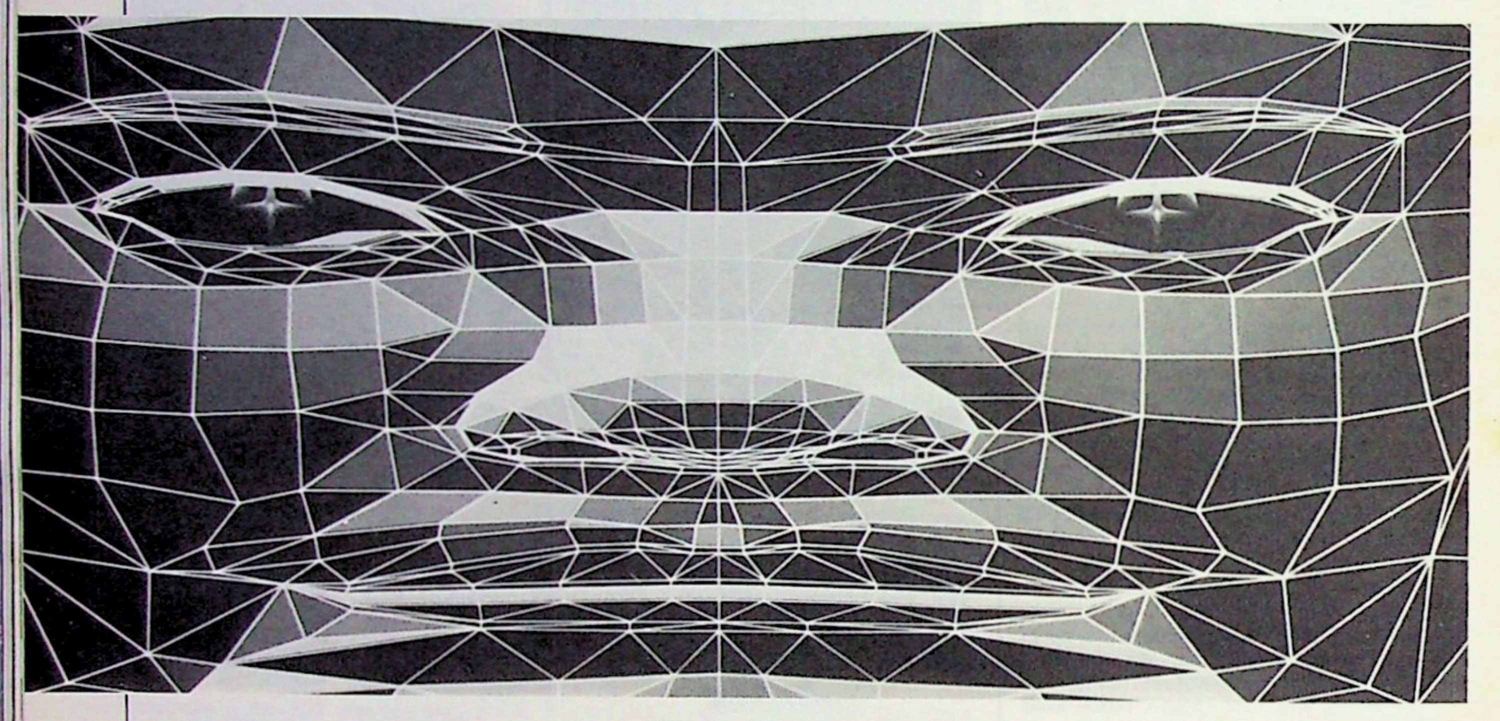
FEVRIER

- *Blue Thunder* de John Badham
- *The Return of Captain Invincible* de Andrew Gaty
- *The Pirates of Penzance* de Wilford Leach

TRON



LES EFFETS SPECIAUX



Entretien avec Syd Mead, concepteur graphique

Syd Mead est bien connu de nos lecteurs, puisque sa contribution à *Star Trek, le film* et à la vision pessimiste de l'avenir selon Ridley Scott, dans *Blade Runner*, ont déjà fait de lui l'un des concepteurs les plus côtés dans les milieux cinématographiques.
Mead est l'un des spécialistes mondiaux de la conception industrielle. C'est ainsi qu'il a imaginé et conçu des produits nouveaux pour American Motors, Volvo, Philips et bon nombre d'autres groupes industriels. Il a réuni certains de ses dessins dans un album intitulé « Sentinel ».
Nous lui avons demandé de nous parler de son rôle dans la genèse de *Tron*.

Comment avez-vous été amené à travailler sur *Tron* ?

J'ai entrepris *Tron* entre le moment où j'ai terminé *Blade Runner* pour Ridley, et le moment où nous nous sommes remis au travail, quelques mois plus tard.

C'est Steve Lisberger qui m'a contacté. Je ne sais pas vraiment comment il s'y est pris, toujours est-il que je devais réaliser pour lui des véhicules d'un type particulier : un transporteur aérien (le vaisseau de Sark), les motos de lumière, les chars d'assaut et le voilier solaire. J'ai d'abord fait le char d'assaut, et puis il a été animé par ordinateur. Steve tenait à ce que les véhicules aient une apparence nette et ordonnée, très « high-tech », puisqu'ils étaient censés être une représentation stylisée de jeux vidéo. Mes dessins devaient se conformer à l'univers électronique avant toute chose.

Le problème qui m'était soumis était donc très différent de celui que j'avais rencontré dans *Blade Runner,* par exemple. En effet, tous mes projets devaient avoir cette allure élancée, être débarrassés de tout détail superflu, tant pour les besoins de l'animation par ordinateur que pour ceux du style recherché par Steve. Pour la conception de chacun des engins, j'ai parcouru toute ma documentation et je me suis procuré des photos.

Pour le voilier solaire, j'ai exploité le dessin d'un galion espagnol ; pour les chars d'assaut, je me suis servi de photos des derniers modèles de tanks. A partir de ces documents, j'ai commencé à dessiner des chars et je me suis demandé à quoi ils pourraient bien ressembler d'ici une petite cinquantaine d'années. Le grand chic dans les jeux vidéo consistant à interpréter graphiquement des objets familiers, cela collait parfaitement avec ma propre technique. C'est seulement par la suite que j'ai appris que mes dessins avaient été animés par ordinateur.

Qu'avez-vous encore fait pour *Tron* ?

Eh bien, pour finir, c'est Moebius qui a mis la dernière main au voilier solaire, pendant que je me consacrais à la conception de certains décors. C'est moi qui ai dessiné le labyrinthe dans lequel se déplacent les motos de lumière, la grille de jeux, et plusieurs décors intérieurs. L'intérieur du tank, en particulier, le quartier général de Sark, et l'intérieur du voilier solaire. Ce qui plaisait à Steve, c'est la façon dont le graphisme de mes projets répondait tout à la fois aux impératifs de l'animation électronique, et au style qu'il tenait

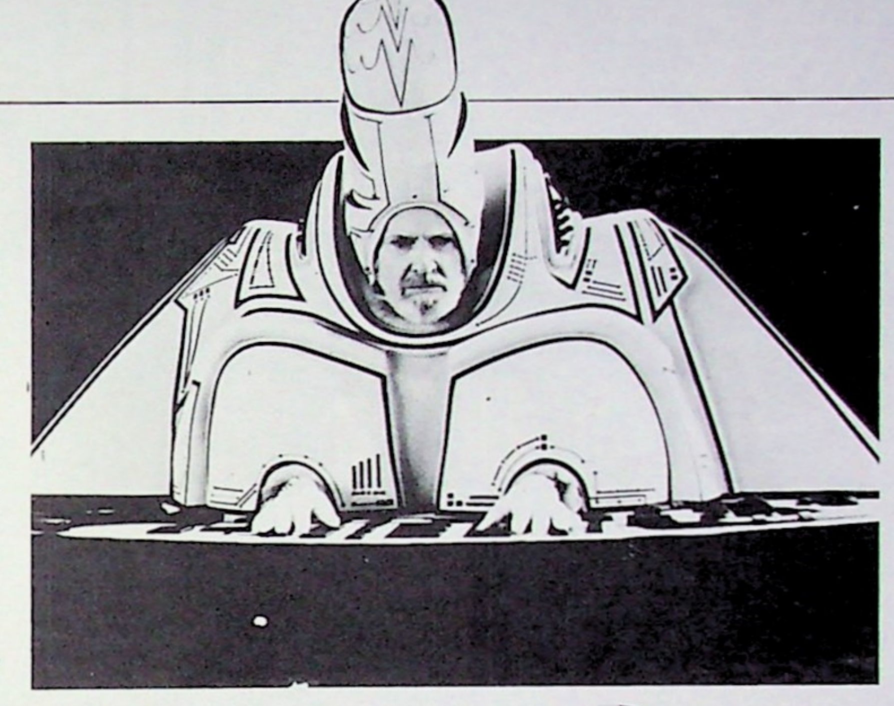
 Nous remercions pour leur aimable coopération M. Arlène Ludwig et l'ensemble des services de presse de Walt Disney Productions.

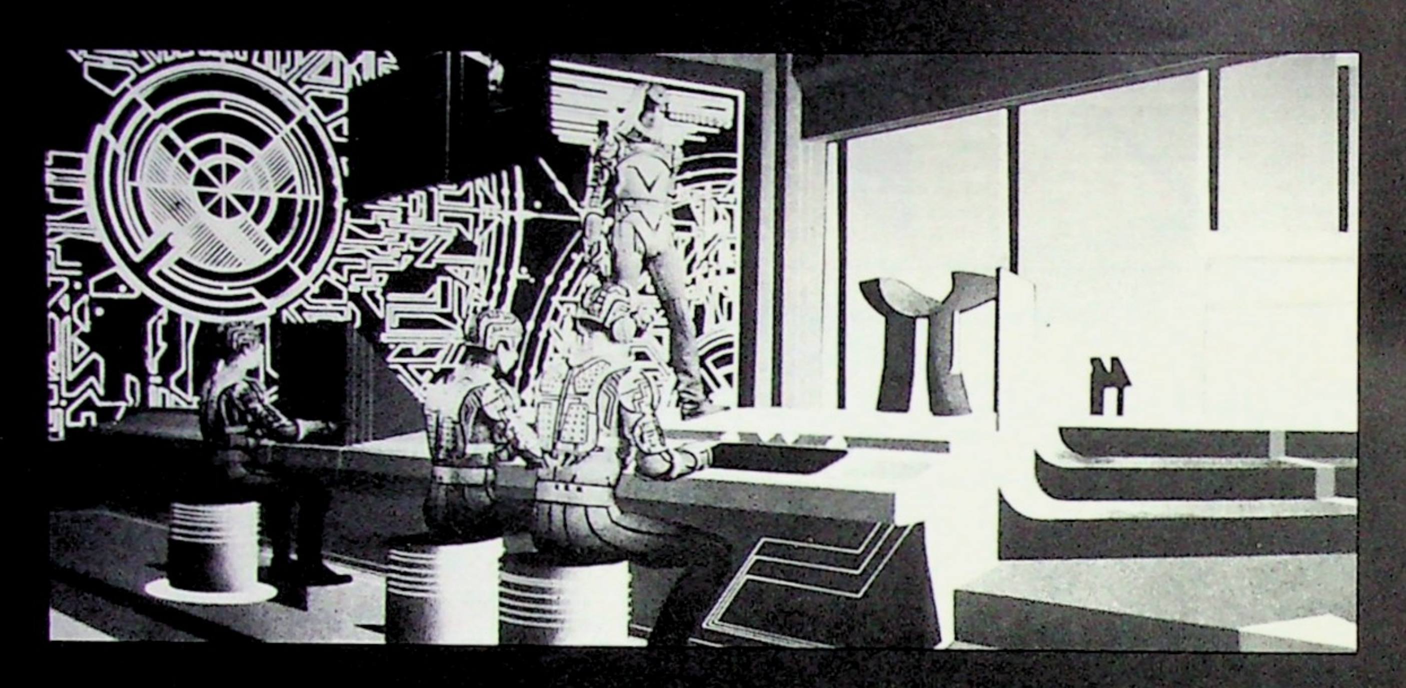
à conférer au monde des jeux vidéo. Et c'est pourquoi il me confiait constamment de nouvelles choses à faire, comme les villes, par exemple, ou la zone du MCP. J'ai par la suite décidé de les incurver dans le décor au lieu de les faire ressortir particulièrement, ce qui leur aurait immanquablement donné une allure menaçante.

N'avez-vous pas été amené à conformer vos projets à leur animation par ordinateur ?

Absolument pas. Et c'était voulu par Steve : il tenait à ce que je ne fasse pas mes dessins *pour* l'animation par ordinateur, ce qui m'aurait évidemment limité. J'ignorais complètement cet aspect des choses. C'est Steve qui apportait mes projets aux informaticiens, qui décidaient à partir de ce moment-là de ce qu'ils pouvaient en faire. ■

◀ *Création par ordinateur du visage du Maître Contrôle Principal (M.C.P.).*





Entretien avec Harrison Ellenshaw, producteur associé et co-responsable des effets spéciaux

Le bureau de Harrison Ellenshaw aux Productions Walt Disney évoque bien plus un antre personnel qu'un bureau professionnel. Les murs sont tapissés de dessins de *Tron* et on y voit entre autres une affiche représentant le Vaisseau de *Rencontres du troisième type* survolant Los Angeles !

Une réplique mécanique de Godzilla, qui avance en crachant des flammes, trône sur son bureau, et Ellenshaw a une lueur particulière dans le regard pour nous expliquer sa présence :

« On m'a donné ça pour compenser l'absence de Donald Kushner, lorsqu'il n'était pas là… ! »

Harrison Ellenshaw est le fils de Peter Ellenshaw, artiste incontesté du matte, l'un des plus grands qu'ait jamais connu Hollywood. Au nombre des films auxquels il a apporté sa contribution, citons les mythiques *Vingt mille lieux sous les mers, L'île au trésor* et *Mary Poppins.*

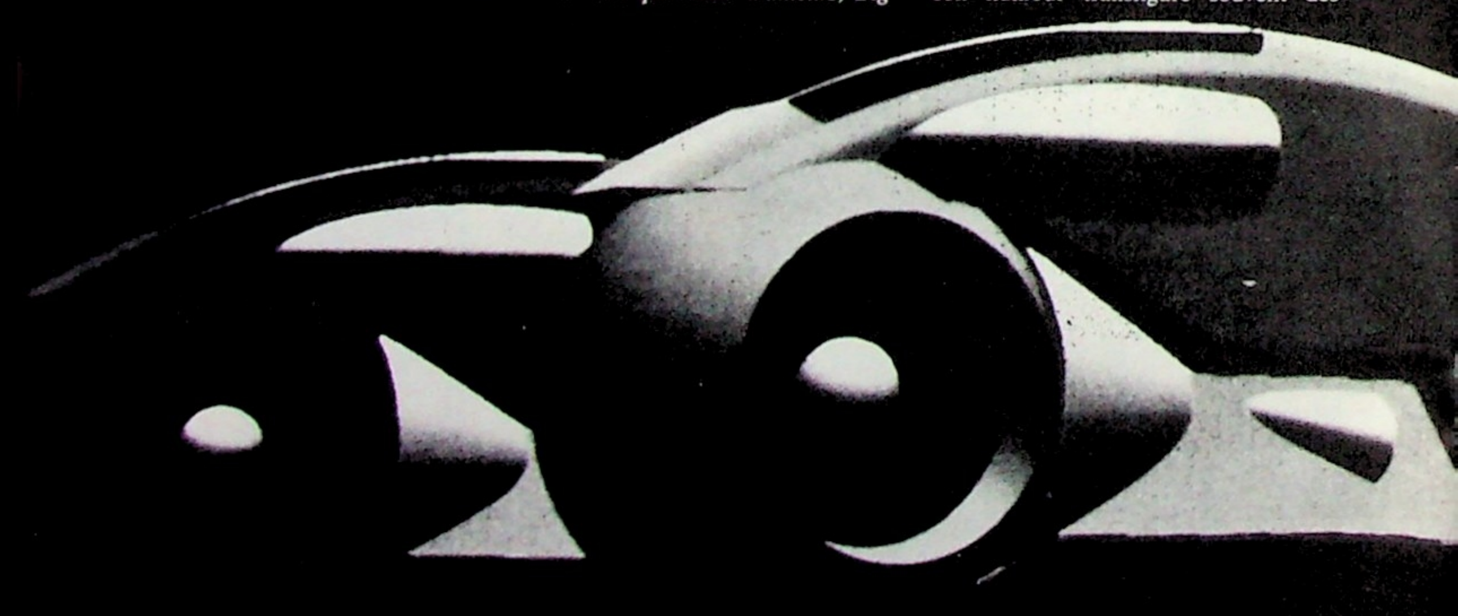
La carrière de Peter Ellenshaw devait être couronnée par *Le trou noir,* pour lequel il fut directeur de production et responsable des effets spéciaux de modèles réduits, dont il assuma la création et la supervision.

Harrison Ellenshaw collabora lui-même au *Trou noir,* pour lequel il réalisa des mattes. Mais avant cela, il avait déjà apporté sa contribution dans sa spécialité à *L'homme qui venait d'ailleurs, Big Wednesday* et *Star Wars,* dont il effectua la célèbre peinture sur verre de la « rue » de Death Star.

Après *Le trou noir,* Harrison Ellenshaw retrouva la Lucasfilm pour travailler sur *The Empire Strikes Back.* Avec son assistant, il conçut plus de 50 mattes, dont la stupéfiante cité des nuages.

Harrison Ellenshaw revint chez Disney pour mettre la dernière main aux *Yeux de la forêt,* après quoi on lui confia *Tron.*

Si on le cite aujourd'hui aux côtés des plus grands dans le domaine des mattes, loin d'être, comme certains techniciens, surdoués dans leur domaine mais muets sur le chapitre de leur réalisation ou d'une concision de clinicien, Ellenshaw est chaleureux, dispose d'une grande intelligence humaine et assortit une grande minutie dans son travail d'un réel talent de conteur. C'est ainsi que son humour transfigure souvent des



propos dont la teneur serait bien austère autrement !

Comment avez-vous été amené à travailler sur *Tron* ?

J'en ai entendu parler pour la première fois alors que le Studio étudiait encore le projet — c'est dire qu'il y a plus de deux ans et demi de cela. Je vivais dans le nord, à l'époque. Je venais de faire *The Empire Strikes Back*, et j'étais revenu pour *Les yeux de la forêt*, pour lequel je devais refaire la fin alors que le film était terminé. C'est à quoi je m'employais lorsqu'on a commencé à parler de *Tron*, ici, au Studio. Tout le monde était enthousiasmé par le projet. J'ai rencontré Steve Lisberger et Donald Kushner, et lorsqu'ils ont reçu l'accord pour faire le film, ils m'ont demandé si j'aimerais travailler dessus. On dirait que j'ai eu de la chance de me trouver dans le coin à ce moment-là ! J'ai été conquis par le projet. J'avais très, très envie de m'occuper du film. J'étais persuadé que ce serait un film important, et qu'il serait amusant à faire, en plus.

Qui a eu l'idée d'y mêler le dessin animé classique, l'animation par ordinateur et le « backlighting » ?

C'est Steven. Donald et lui-même avaient le sentiment qu'au moment où ils seraient prêts à commencer la production, le dessin informatisé en serait arrivé à un stade qui leur permettrait de faire ce qu'ils voulaient.

Maintenant, le grand mystère, c'était de savoir si ce serait vrai ou non. Par bonheur, il s'est trouvé qu'ils avaient raison. Je dois dire que j'ai fait partie des gens qui en doutaient un peu. A l'époque, je ne croyais pas que nous obtiendrions des compagnies auxquelles nous avions confié le travail, tout ce que nous en attendions, et dans les délais impartis. Ce n'était pas leurs capacités que je mettais en doute, non, mais nous leur demandions tellement... Et puis j'avoue que j'ai été très agréablement surpris, et je suis bien content de m'être trompé !

Quant à la technique du « backlighting »... au départ, Steve voulait peindre les personnages et n'utiliser le « backlighting » que pour les circuits électroniques, mais Richard Taylor a insisté pour filmer toutes les scènes de cette façon : avec le décor et tout ce qui s'ensuit. Et c'est lui qui avait raison, ça ressort bien mieux comme ça. C'était à la fois plus rapide, plus efficace et ça rendait beaucoup mieux que l'animation traditionnelle.

Et en quoi consistait précisément votre travail ?

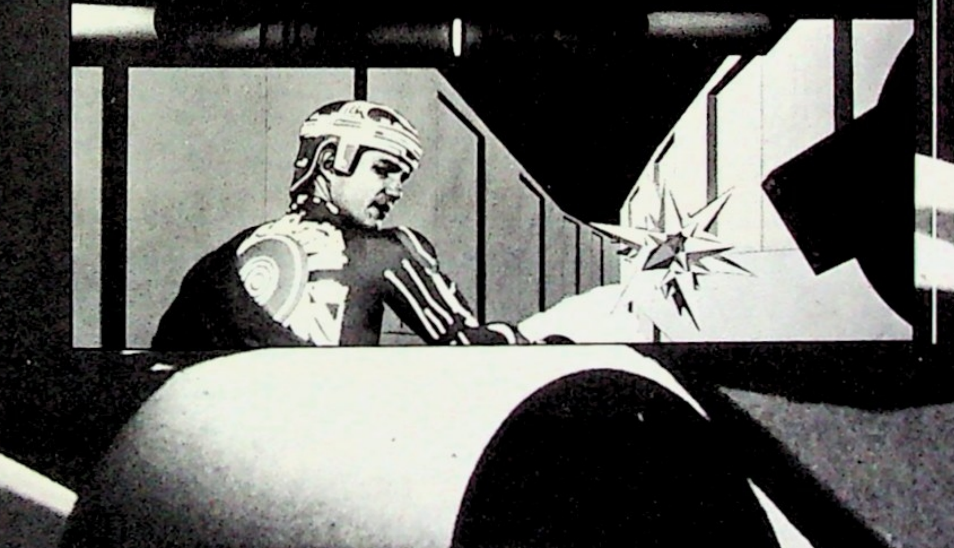
J'étais censé m'occuper des choses qui ne se passaient pas comme il faut. Le film était en fait divisé en deux : il y avait les Débrouille-toi-pour-nous-faire-marcher-ça-comme-il-faut et les Invente-quelque-chose-pour-représenter-ça !

Dans cette seconde partie, il fallait de la créativité avant tout. C'est là qu'on devait imaginer la façon de faire telle ou telle chose : Steven avait une idée, il avait effectué des essais, mais nous n'avions jamais rien créé de cette importance auparavant, dans ce domaine. Nous avons réalisé 75 000 images suivant le principe du « backlighting » !

Pour ce qui me concerne, je ne me suis pas vraiment occupé des images animées par ordinateur. C'était fait par la MAGI et la Triple I, sous la supervision de Richard. Je veillais sur tout le reste. Une fois que nous eûmes décidé de la façon dont nous allions tourner le film, il nous a encore fallu décider comment le faire rapidement et efficacement, avec le moins de gens possible, pour le moins d'argent et ainsi de suite.

Le plus important, c'était qu'il devait être prêt pour la sortie, fixée à l'été, ce qui était un emploi du temps serré, pour ne pas dire plus. Nous avons imaginé une méthode, grâce à un petit film de deux minutes que nous avions fait pour la Convention de l'Association Nationale des Exploitants de Salles, qui s'était tenue à Las Vegas, en Octobre 1981. Nous avions sué sang et eau pour produire ces deux minutes de film, et si ça n'avait pas été complètement désas[illegible] en revanche, le processus avait été [illegible]ment lent et pesant. Nous avions eu [illegible] sortes de problèmes et cela nous avait beaucoup appris. A [illegible]ncer à pas mal de choses, entre autres, et à mettre au point la méthode pour le reste du film. Il fallait démarrer

Images d'un univers implacable et aseptisé, celui de la vidéo, créé pour « Tron ».



au début de l'année et avoir tout fini au bout de quelques mois seulement. Voilà pourquoi nos deux minutes de film nous avaient beaucoup appris. Nous avons mis sur pied une chaîne de fabrication, et une fois qu'elle était en marche, il fallait veiller à ce que la production suive, pour que nous puissions tenir les délais.

C'est ainsi que nous nous fixions des limites, que nous dépassions parfois. Mais nous savions qu'il y en avait une que nous ne pourrions repousser, celle de la date de sortie de *Tron* aux Etats-Unis : le 9 juillet ! Notre tâche principale consistait donc à veiller à ce que tout soit fait à temps.

Une fois le processus enclenché, tout s'est remarquablement bien passé : je passais le plus clair de la journée à faire le tour des ateliers pour voir ce qui n'allait pas, et rectifier le tir, le cas échéant. En général, quand on cherche des problèmes, on en trouve... Je me suis plus d'une fois fait la réflexion que je ferais mieux de ne pas aller au travail, parce que, au fond, à quoi bon s'échiner sur des choses qui marchent mieux quand on n'est pas là pour s'en occuper ? Mais je n'ai jamais osé mettre mes menaces à exécution... J'aurais peut-être dû, ç'aurait sûrement été encore mieux (rire) !

Cela dit, quand on travaille avec des gens qui s'échinent des journées entières, font des heures supplémentaires, travaillent les week-ends, s'il y a une chose qu'on ne peut pas se permettre, c'est de les laisser s'escrimer tout seuls dans leur coin pendant une semaine, pour découvrir par la suite que ce qu'ils ont réalisé ne colle pas. Quel gâchis ça ferait ! On est donc contraint d'aller voir ce qu'ils font au moins une fois toutes les 24 heures, et même toutes les 12 heures, si on peut. Mais je n'ai jamais réussi à y aller aussi souvent : j'étais toujours trop débordé pour ça. Et ce que je dis ne vaut pas seulement pour le cinéma : c'est vrai dans tous les cas. C'était un projet absolument unique en son genre. Tout ce travail... La chaîne de production... Nous avions 10 coordinateurs pour les scènes, et des animateurs d'effets spéciaux. Et pourtant, ça ne se voit pas à l'écran : on n'a jamais l'impression qu'il y a eu tant de gens pour le faire. L'image offre constamment une réelle continuité. Selon moi, on dirait qu'il a été fait par une petite poignée homogène de gens qui s'entendaient bien. Sans cela, le monde électronique aurait présenté des incohérences...

C'était ce que nous craignions, et nous n'avons jamais laissé personne s'éloigner pendant plus d'une journée du projet initial. Il peut être très déprimant de refaire ne serait-ce qu'une journée de travail. Heureusement que ce n'est pas arrivé souvent. La plupart des gens se sont très vite adaptés à nos exigences. Ils étaient assez futés, lorsque quelque chose n'allait pas, pour lever le doigt et demander : « On ne pourrait pas me donner un coup de main ? » ou « Est-ce que ça ira comme ça ? » avant d'y avoir consacré trop de temps.

Comment cela s'est-il passé entre les responsables de l'animation électronique et vous-même ?

Au départ, il y avait un problème avec la MAGI, la plus grande partie de ces effets spéciaux étant réalisée par la MAGI et la Triple I. Le « Byte » a été confié à la Digital Effects. Ils ont étudié le problème et s'y sont consacrés avec une grande efficacité, et avec beaucoup de talent. Robert Abel, qui se trouve dans la région, a réalisé deux séquences importantes, mais des séquences isolées. Richard pouvait aller les voir tous les matins en venant travailler ; c'est ce qu'il faisait aussi avec la Triple I, où il passait la matinée.

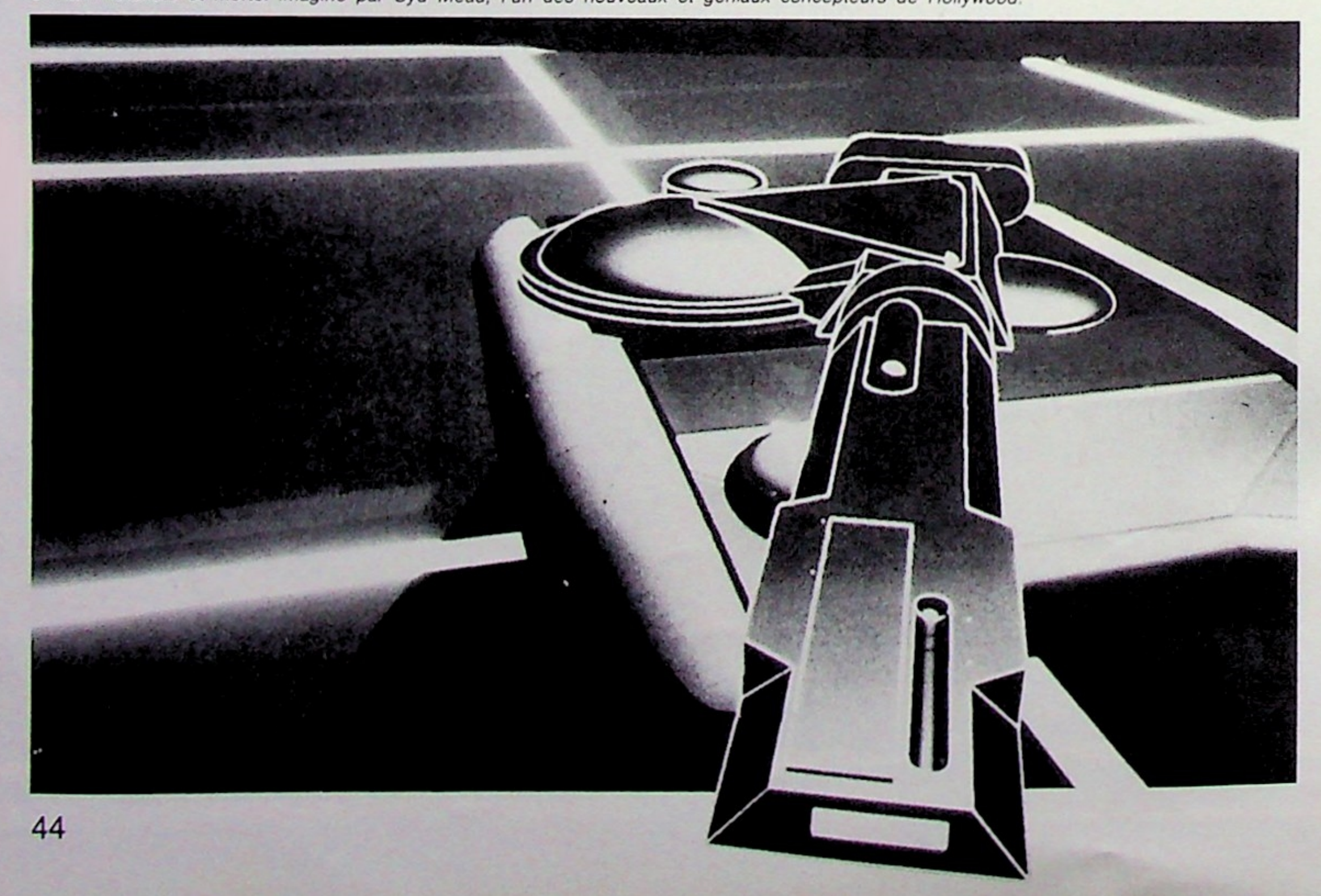
Le seul problème, c'est avec la MAGI que nous l'avions, puisqu'ils sont à New York. Nous l'avons résolu en connectant un terminal d'ordinateur sur une ligne téléphonique. Un de nos assistants arrivait tous les matins, vers six heures moins le quart ou six heures, et la première chose qu'il faisait, c'était de le brancher.

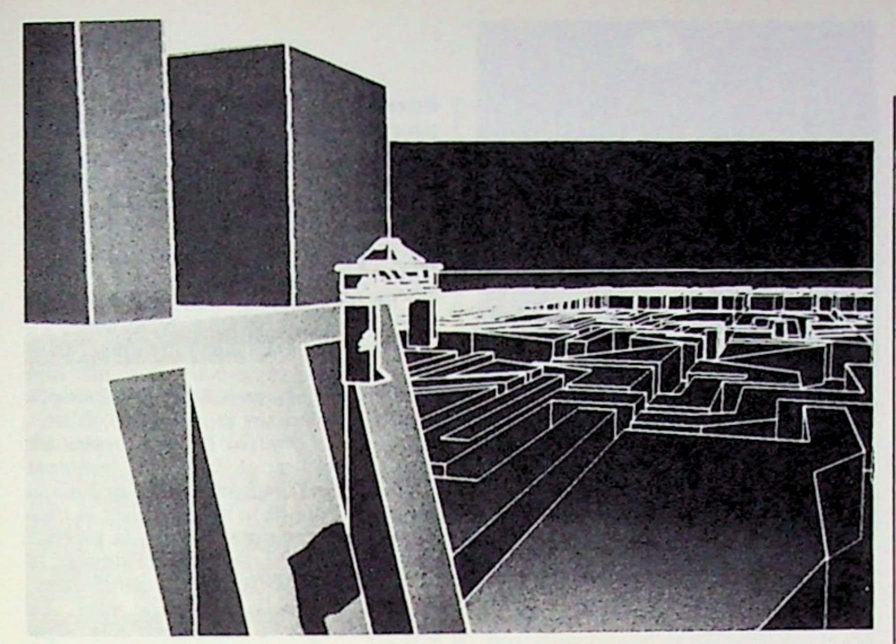
Au moment où Bill Courrier et Jerry Reese, les deux chorégraphes, les animateurs qui mettaient les scènes en place, arrivaient trois heures plus tard, nous avions déjà reçu une scène entière. Ce n'était pas plus long que ça !

Ca s'est merveilleusement passé. Ils pouvaient alors jeter un coup d'œil aux « esquisses ». Les ordinateurs ne font évidemment pas d'esquisses, mais faute de terme plus approprié, c'est comme ça que nous appelions les projets que nous recevions. Ils jetaient alors un coup d'œil aux esquisses et passaient un coup de fil à la MAGI pour leur dire ce qu'ils voulaient changer, ou modifier... Ce que faisait la MAGI. Il était très rare qu'ils aient à nous renvoyer une seconde « esquisse ».

L'efficacité de la MAGI est à peine croyable. Nos interlocuteurs regardaient les projets faits par Bill et Jerry et les exécutaient immédiatement à la perfection. Ils touchaient juste dans 85 à 90 % des cas, et du premier coup ! Nous n'avons changé que très peu de choses. C'était stupéfiant !

Un tank futuriste et mortel imaginé par Syd Mead, l'un des nouveaux et géniaux concepteurs de Hollywood.





Une arc volante, l'insolite machine meurtrière du monde électronique avec laquelle les gardes traquent les rebelles.

Comment avez-vous réparti le travail entre les différents sous-traitants ?

Ce n'était pas difficile : il n'y avait pas beaucoup de compagnies susceptibles de faire ce que nous voulions. Ca se résumait pratiquement à la MAGI et à la Triple I. Nous avons alors fait ce qui nous paraissait le plus logique : en considérant le film comme un tout, nous avons demandé à la MAGI et à la Triple I de commencer chacune par un bout, de sorte qu'elles se rencontrent à mi-chemin. Un peu comme quand il a fallu construire la voie de chemin de fer qui traverse les Etats-Unis ! Nous espérions que, de cette façon, tout serait fait, et à temps. Et c'est ce qui est arrivé.

MAGI a démarré en beauté : ils avaient été chargés du début du film, et leur premier travail a consisté à réaliser la séquence des motos de lumière. Ils s'en sont rapidement sortis. Ca allait très vite. Pour poursuivre ma comparaison, je dirais qu'ils n'avaient pas les Rocheuses à traverser !

La Triple I a mis un peu plus longtemps à prendre le départ. Mais quand ils s'y sont mis, ça s'est aussi très bien passé. Ils devaient aussi réaliser un certain nombre de fonds pour le « backlighting », chose dont la MAGI ne s'occupait pas. Et puis ils se sont très vite pris au jeu, et pour finir, ils se sont rencontrés presque au milieu.

En fait, ce sont les compagnies d'informatique qui ont terminé leur tâche les premières ! Elles nous ont remis leur travail avant même que nous n'ayons terminé le « backlighting ». J'aurais parié une belle somme qu'elles auraient fini en dernier, mais c'est le contraire qui s'est produit. Elles ont vraiment fait un travail fantastique.

Leur aviez-vous donné les mêmes éléments à traiter ?

Elles en avaient en commun : les arcs volantes. La MAGI et la Triple I devaient en faire toutes les deux ainsi que, dans une certaine mesure, la Mer des Simulations. Tout le reste était distinct, à l'exception des petits transporteurs aériens réalisés par la MAGI, et que l'on voit dans le lointain. Nous avions de la chance que l'histoire nous permette de confier à différentes personnes des éléments distincts, sans qu'elles aient besoin de s'appeler tout le temps.

Pourquoi avez-vous fait appel à des dessinateurs extérieurs, comme Mead ou Moebius ?

A mon avis, nous n'aurions pu mieux tomber pour faire ce film. Ce sont les meilleurs. Ca n'enlève rien à personne, de chez nous comme d'ailleurs : c'est juste que pour *The Empire Strikes Back*, j'ai travaillé avec Ralph McQuarry, qui passe pour un excellent illustrateur ; et lorsqu'on lui demandait de citer un bon illustrateur, il n'avait que le nom de Syd Mead à la bouche !

Pour moi, c'était le plus bel éloge. J'avais déjà admiré le travail de Syd, et je ne cessais d'avoir des preuves de son talent, qui n'avait pu échapper à Steven. Et il faut lui rendre justice : c'est lui qui est allé chercher Syd et lui a demandé de faire les projets. De même en ce qui concerne Moebius...

Plusieurs personnes lui avaient dit qu'il était dans les Pyrénées, qu'il n'avait pas le téléphone et ne voulait pas entendre parler du cinéma. Seulement, puisqu'il avait travaillé sur *Alien*, il fallait bien croire qu'il n'était pas inabordable. Le projet l'a enthousiasmé et il a passé quatre semaines parmi nous, à faire des dessins et à imaginer des choses.

Et puis il y avait Peter Lloyd, dont la réputation n'est plus à faire, non plus. C'étaient donc trois bons choix. Que pourrait-on imaginer de mieux que de disposer de trois concepteurs merveilleux pour faire un film où l'on est à l'abri des contraintes et des compromis qui nous limitent habituellement ? Pas besoin de faire des tas de décors. On peut prendre le dessin et décider que c'est *ça* qu'on va utiliser... Et c'est ce qu'on voit à l'écran !

Peter Lloyd a même dessiné les décors, qui résultent là encore d'un choix logique : nous avions commencé à tourner le film sans ces décors, mais ça ne marchait pas très bien. Pour finir, c'est Steven qui a décrété que nous étions fous et qu'il fallait faire faire les décors à cet artiste prolifique.

Vous savez, on obtient des résultats proportionnels aux sommes investies... Au départ, les concepteurs donnent l'impression de coûter cher, parce qu'ils demandent beaucoup d'argent pour peu de temps ; seulement, en peu de temps, ils sont capables de faire le travail de dix personnes ! Et ils le font mieux que ces dix personnes, puisqu'ils y arrivent en général du premier coup.

Pour moi, *Tron* reflète parfaitement la vision de ces trois artistes. On prend un Syd Mead interprété, par un Peter Lloyd, un trait de Steven Lisberger et le tour est joué. Et vous vous êtes épargné les services d'une armada de dessinateurs, du directeur artistique, du décorateur, etc.

Je ne reproche rien aux concepteurs, seulement dans ce cas il n'a jamais été nécessaire de reprendre un bout de bois, de le poncer et de le reprendre. Chacun des moindres détails d'un film est susceptible de modification ; ce qui ne s'est produit à aucun moment avec *Tron*.

Vous voulez dire qu'il n'y a pratiquement pas eu de modifications à partir des dessins originaux qui vous ont été soumis ?

A franchement parler, non. Je dirais que, un an avant qu'il ne soit terminé, le film était esthétiquement et graphiquement prêt. Par la suite, nous avons tout filmé tel quel, en noir et blanc.

Pour les dix pour cent restant, Steven a opéré des changements mineurs : il a modifié quelques couleurs, par exemple ; rien de sérieux. Nous avions une idée très précise de l'allure générale du film.

Avez-vous eu personnellement une influence sur les dessins ?

Non, absolument pas. Mon rôle consistait à superviser les effets visuels, ce qui implique une sélection créative plus qu'autre chose. J'aurai cependant la prétention d'affirmer qu'il y a de la créativité rien que dans le fait de choisir. C'est ainsi qu'il m'arrivait de dire : « Syd nous propose deux dessins, que voici, et voilà celui que nous allons retenir, parce qu'il est meilleur, ou qu'il fera plus d'effet, etc. » Mais ce n'est pas facile, vous savez (rire) !

Et puis, certaines fois, les choses décidaient de ne pas marcher du tout, et il nous appartenait de trouver une solution Ce qui n'était pas toujours évident, et il nous est arrivé de chercher longtemps le moyen de résoudre certains problèmes. Quoi qu'il en soit, il fallait bien trouver quelque chose pour que ça marche en fin de compte.

Vous est-il arrivé de trouver dans le scénario des éléments impossibles à transcrire en images ?

Eh bien, au départ, une fois qu'il intervenait dans l'histoire, le « Byte » était censé rester avec Flynn jusqu'à la fin du film. Mais c'était impossible,

étant donné le délai qui nous était imparti. A l'évidence même, la technologie permet de montrer le « Byte » autant qu'on veut puisqu'on le voit ! C'est ça qui était frustrant, ce n'étaient pas les problèmes artistiques ou ceux de création, c'était la question du temps ! Je dirais que ça a toujours été notre plus grand ennemi — le temps.
Les deux petites araignées électroniques qui donnent l'impression d'avoir été animées par ordinateur sont en fait dessinées à la main. Nous sommes contents de les avoir mises dans le film. Nous en aurions bien mis davantage, mais nous manquions de temps : c'était le point de départ d'une jolie petite histoire, seulement voilà...

Avez-vous fait beaucoup de choses à la main ?

Oui. Beaucoup plus qu'on ne croit, en fait. Nos dessins animés ressemblent souvent bien plus à l'animation par ordinateur que l'animation par ordinateur elle-même !
C'était voulu, bien sûr. L'ordinateur a fait de gros progrès, et maintenant, si on ne fait pas attention, on est obligé de rajouter des grilles par-ci, par-là si on ne veut pas que les spectateurs pensent qu'il s'agit d'une animation traditionnelle (rire) ! Nous avions l'intention de faire comme si tout le film avait été dessiné par des ordinateurs.
Le film comporte une grande part d'animation. En général, dès qu'un disque s'envole, dans la séquence de la grille de jeu, c'était fait à la main. C'est le genre de choses que l'on appelle « effets spéciaux animés ».
On a souvent l'impression que les effets spéciaux animés sont en perte de vitesse. Mais on en trouve toujours, dans tous les dessins animés, quand on montre de la pluie, de la neige en train de tomber, des éclairs ou des explosions. Ce n'est pas ce qui manque dans *Tron*, nous en avons placé une bonne quantité, et nous avons eu de la chance de trouver autant de bons dessinateurs. Je trouve que ça s'intègre parfaitement au style du film. En fait, ça fait partie des rares choses de *Tron* qui avaient déjà été faites. Les dessinateurs de ces effets spéciaux animés étaient des héros de l'ancien temps : le travail de la journée était toujours impeccable, tout marchait à merveille ! Mais ils n'en étaient pas à leur coup d'essai non plus ! C'était devenu une de nos blagues favorites : quand un plan avait fière allure, on pouvait toujours compter sur les effets spéciaux animés. C'était une bonne chose que de savoir que ça marcherait à coup sûr. Et voilà pourquoi nous en avons rajouté dans le film. Au début, nous ne devions avoir que quatre animateurs, mais le résultat était si beau et ça apportait tellement au film que nous avons augmenté l'équipe et nous sommes empressés d'en mettre davantage dans le film.
Parmi les autres choses faites à la main, il y a la désintégration de Flynn, avant qu'il ne se retrouve dans le monde électronique. Il faut que John Van Vleet ait été fou pour dessiner tous ces petits carrés autour de chacune des parties du corps de l'acteur, et pour les



Le machiavélique Sark guettant les réactions de Tron et de Yori.

avoir retirés l'un après l'autre ! Son assistant et lui-même ont passé un bon moment à faire ça, mais on dirait vraiment que ça a été réalisé par ordinateur. Tout le monde a l'impression que c'est le premier moment du film où l'ordinateur entre en jeu, ce qui est faux : on voit bien quelques effets optiques, mais tout le reste est réalisé au moyen de calques animés.

Les Studios Disney disposaient-ils de tout l'équipement nécessaire, en dehors de ce que vous avez fait faire à Taïwan ?

Nous avions quatre caméras pour photographier les cellulos, sur le plateau. Et neuf autres en dehors du Studio, dans des sociétés extérieures, tout ça par manque de temps.
Il a fallu les harmoniser, les standardiser, avec le même éclairage et tout ce qui s'ensuit. Il fallait utiliser un langage commun, de sorte que tout le monde sache de quoi nous voulions parler lorsque nous faisions figurer certaines indications sur les feuilles d'exposition. Mettre tout le monde en phase et se débrouiller pour que chacun fasse la même chose n'était pas une petite affaire, mais nous y sommes arrivés ! Par exemple, nous n'arrivions pas à comprendre pourquoi les plans qui revenaient de chez l'un de nos sous-traitants étaient de plus en plus flous... Je devenais fou ! Nous lui avons envoyé quelqu'un pour décortiquer complètement la caméra, parce qu'il y avait vraiment quelque chose qui n'allait pas. Pour finir, nous avons découvert qu'il nous suffisait de retirer l'objectif et de lui passer un coup de torchon sur le museau : l'un des opérateurs fumait comme un pompier et nous avons mis cinq jours à nous en apercevoir ! A partir de ce moment-là, l'image est redevenue d'une clarté et d'une netteté absolues. Dès lors, nous lui avons expédié un peu d'alcool et un chiffon pour qu'il nettoie son objectif — chose qu'il ne devait pas faire plus d'une fois tous les trois ans !
Et voilà le genre de problèmes que nous rencontrions tous les jours... Nous avions 13 caméras, ce qui ne nous laissait pas le temps de nous ennuyer.

Etiez-vous psychologiquement armés pour surmonter toutes les difficultés ?

Non ! Enfin, je veux dire si (rire) ! Il y a tellement de façons différentes de percevoir la production d'un film ! La plupart des membres de notre équipe d'animateurs ou de spécialistes des effets spéciaux n'avaient jamais travaillé sur un long métrage. Ils venaient presque tous de la publicité. Nous avons eu beaucoup de mal à leur faire entrer dans la tête que ce n'était pas un film publicitaire, et que le travail n'était pas le même.
D'abord, ils avaient beaucoup plus de travail. Ensuite, il fallait évidemment faire plus de compromis, et pour finir, il n'était pas question de repousser la date limite : elle était gravée dans la pierre ! Dans la publicité, si à la date donnée le résultat n'est pas tout à fait satisfaisant, on prend trois semaines de plus. Le client veut que ce soit impeccable, c'est tout ce qui compte. Et bien, nous voulions aussi que ce soit impeccable, mais il valait mieux que ça soit fini à temps. « N'oubliez pas, » nous répétait-on tout le temps au studio, « le 9 juillet ! Et il vaudrait mieux que ça soit réussi ! » Alors, vous voyez, ils étaient très compréhensifs !
Certains membres de l'équipe ayant émis des doutes quant au délai, et ayant exprimé leurs craintes, s'entendirent répondre sans ambiguïté que c'était comme ça et pas autrement, et à partir de ce moment-là, j'ai su que ce serait mon travail le plus frustrant. Il n'était pas facile de convaincre les exécutants, surtout les coordinateurs des scènes. Je dirais qu'à 90 % ils ne pensaient pas que c'était possible. Ils s'imaginaient avoir été embauchés à vie ! « Ouah », déclaraient-ils, « regarde, 53 minutes d'effets spéciaux, c'est génial ! Je vais m'installer définitivement ici, récolter tous les bénéfices, être employé à perpétuité, c'est merveilleux, je n'aurai plus jamais besoin de chercher autre chose à faire ! »
Ils ne s'étaient pas aperçu qu'il fallait qu'on y arrive, et qu'on y arriverait, mais que tout dépendait de notre astuce, et des efforts que nous ferions pour que ça ait fière allure. Parce qu'après tout, on pouvait encore faire un compromis et se dire : « Au diable, nous n'allons pas montrer de circuits imprimés, ici ; et puis nous allons les faire unis et pas bicolores. »
Cela dit, ils s'y sont mis : à l'évidence même, en fin de compte, tout le monde a fini par y croire. Mais psychologiquement, je crois que c'était ça le plus usant. Je déversais la Bonne Parole sur les gens, et à la fin ils venaient me voir en me disant : « Allez, Harrison, tu sais bien que ça ne marchera jamais ! » Voilà ce qui me mettait en rage. Pour moi, c'était une attitude négative. Je suis personnellement convaincu que, quelles que soient les difficultés, il faut au contraire se persuader qu'on peut les surmonter.
Autre problème : quand on est confronté à tant de gens à la fois, on est sûr de rencontrer quelques individus qui ont du mal à travailler en groupe. C'est la vie. Sur les quelques 85 créateurs que

nous avions là, au studio, je dirais que 82 étaient tout simplement épatants. Quant aux 3 autres... eh bien, je leur consacrais pratiquement 50 % de mon temps. Ca arrive à tout le monde, n'empêche que je trouve la chose extrêmement ennuyeuse. S'ils sont restés, c'est que leur travail était réellement irremplaçable. De sorte que je passais mon temps à les rassurer en leur disant « Mais oui, tout ira bien, retournez au travail ! »

Comment se fait-il que vous ayez recruté tant de dessinateurs issus de la publicité télévisée ?

C'est tout simplement que la technique du « backlighting » n'est guère employée que dans la publicité. Personne n'avait jamais trouvé le moyen de montrer 53 minutes de « backlighting » dans un film. Disons plutôt que personne n'avait jamais utilisé le « backlighting » dans un film. On ne risquait donc pas d'en trouver ailleurs que dans la publicité.

N'avez-vous eu aucun problème à coordonner le jeu des acteurs et leurs mouvements avec les effets spéciaux ainsi obtenus ?

Ça, c'était le domaine de Steven ! Par bonheur, il avait si bien le film en tête, avec tous ses détails, que son seul problème consistait pratiquement à transmettre verbalement l'image qu'il s'en faisait. Il avait évidemment le storyboard, et les illustrations... Cependant, cette technique nous permettait d'ajuster le fond et les décors aux réactions des acteurs. Nous travaillions pour ainsi dire « à rebours »...
Et même si les acteurs avaient l'air un peu en dehors du coup, s'ils n'avaient pas tout à fait l'attitude désirée, nous pouvions nous en sortir. On pouvait faire décoller les disques au moment voulu. C'est donc un avantage, même si pour les acteurs c'était plutôt un inconvénient... Je suis convaincu qu'il n'est pas facile de jouer sur une scène vide, mais je crois que la conception du film qu'avait Steven compensait largement.

En quoi consistaient donc les décors ?

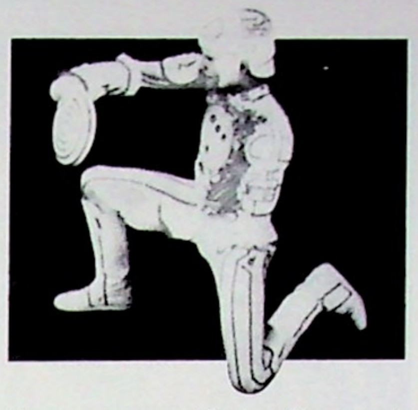
Eh bien, nous avions l'intérieur des arcs volants du tank, des cellules... Tout était blanc, avec des lignes noires. Nous avions aussi des éléments noirs, comme les escaliers, par exemple...

Comment avez-vous réalisé la désintégration de Flynn au milieu du décor ?

Nous avions une vingtaine de plans-flash. Nous avons fréquemment utilisé le décor optiquement. Nous prenions une image du décor et nous l'agrandissions pour l'utiliser en transparence. Une fois qu'il a atteint la taille définitive, on peut s'en tenir à une image fixe. Ca ne se voit pas, tellement il se passe de choses devant !

Vous n'avez pas eu recours au rotoscope ?

Non. Au début, beaucoup de gens qui n'avaient pas vu le film ont eu cette impression, mais nous nous sommes efforcés de l'éviter. C'est que *Tron* n'est pas un film d'animation, ce n'est pas un



film au rotoscope. C'est un film avec de vrais acteurs en chair et en os, qui se déplacent dans un monde animé, le monde électronique. C'était un problème. Je n'aime pas dire que nous avons utilisé des bancs-titres, parce que ça donne l'impression qu'il s'agit d'un film d'animation, ce qui n'est pas le cas. Le fait que le film n'ait pas été fait au rotoscope, que ce ne soit pas un dessin animé, me convient tout à fait : ça oblige le public à le regarder avec un œil neuf. A mon avis, nous en avons fait quelque chose de très original, d'entièrement inédit, qui n'est pas forcément lié au monde électronique. J'espère que quelqu'un reprendra notre technique. Nous avons réellement résolu pas mal de difficultés pour nos successeurs !

Avez-vous utilisé des mattes traditionnels ?

Un seul, dans le monde « réel ». Lorsque l'on voit tous les bureaux. Vous n'aurez aucun mal à le repérer.
Le décor avait été peint, mais on l'a ensuite transféré sur un ektachrome et on l'a exploité suivant le procédé « backlighting ». De sorte qu'il n'y a pour ainsi dire pas de mattes traditionnels.
Rien de tout cela n'a été fait avec l'ordinateur, mais je suis certain que ça ne va pas tarder.

Pensez-vous que les nouvelles techniques utilisant les ordinateurs vont remplacer les mattes traditionnels ?

Oui, franchement. Je pense que l'on fera toujours des peintures, mais que le moyen d'y intégrer les acteurs sera informatisé.
De même que l'on réalise dorénavant des enregistrements du son digitaux, le film sera déchiffré par un ordinateur et mis en mémoire, ce qui permettra de réaliser un matte absolument parfait, pratiquement au niveau de l'ordinateur. Il ne sera plus nécessaire de se livrer à des manipulations optiques.
Ce qui règlera, entre autres, le problème de la ligne bleue. Cela dit, nous rencontrerons probablement d'autres problèmes, au moins au début. Ca ne se fera pas tout seul. Mais à mon avis, d'ici cinq ans, on ne saura plus ce que c'est qu'un trucage optique.

Quels sont les avantages de l'animation par ordinateur comparée à l'animation traditionnelle ?

Je ne pense pas que ce soit là la vraie question. Si vous me la posez, c'est que l'on aime bien sûr toujours voir apparaître de nouvelles techniques, à condition de pouvoir les comparer, les rapprocher de choses déjà bien connues. C'est ce qui se passe avec l'animation par ordinateur : vous essayez de la ramener à ce qu'elle va remplacer, la technique du matte optique ou la couleur. Les ordinateurs colorent déjà des cellulos, mais je ne pense pas que ce soit leur vocation, ni qu'ils vont remplacer l'animation des personnages, qui continuera à aller de l'avant. Et d'un autre côté, si les ordinateurs peuvent faire des tas d'autres choses, à quoi bon les limiter à ce que peuvent faire des animateurs ? Ce serait une perte de temps inutile.
Pour moi, la seule limite à la technique, c'est l'imagination. La technologie fait de tels progrès que c'est à l'imagination de faire l'effort de suivre le mouvement alors que ce devrait être le contraire : la technique devrait être à la traîne ! C'est ce qu'il y a de plus rageant dans l'affaire : nous disposons d'un potentiel stupéfiant, et personne ne sait comment l'exploiter !
L'une de mes premières réactions devant *Tron*, a consisté à me dire : « Bon Dieu, mais c'est bien sûr ! Comment n'y ai-je pas pensé plus tôt ? C'est d'une simplicité enfantine ! » Il reste maintenant à dépasser ce stade, seulement j'ignore dans quelle direction on va aller...
Sans doute un abruti va-t-il pointer le bout de son nez et découvrir tout seul qu'on peut maintenant refaire *Cendrillon* pour moitié moins cher ! Quel gâchis, c'est révoltant ! Voilà une attitude typique de la télévision, cette récupération de techniques qui n'ont jamais été faites pour cela. C'est une véritable prostitution.

Reconstitution de Tron au sein du monde des jeux par l'utilisation du laser électronique.



Avez-vous pensé que le public pourrait avoir du mal à se concentrer pendant 53 minutes sur les images ?

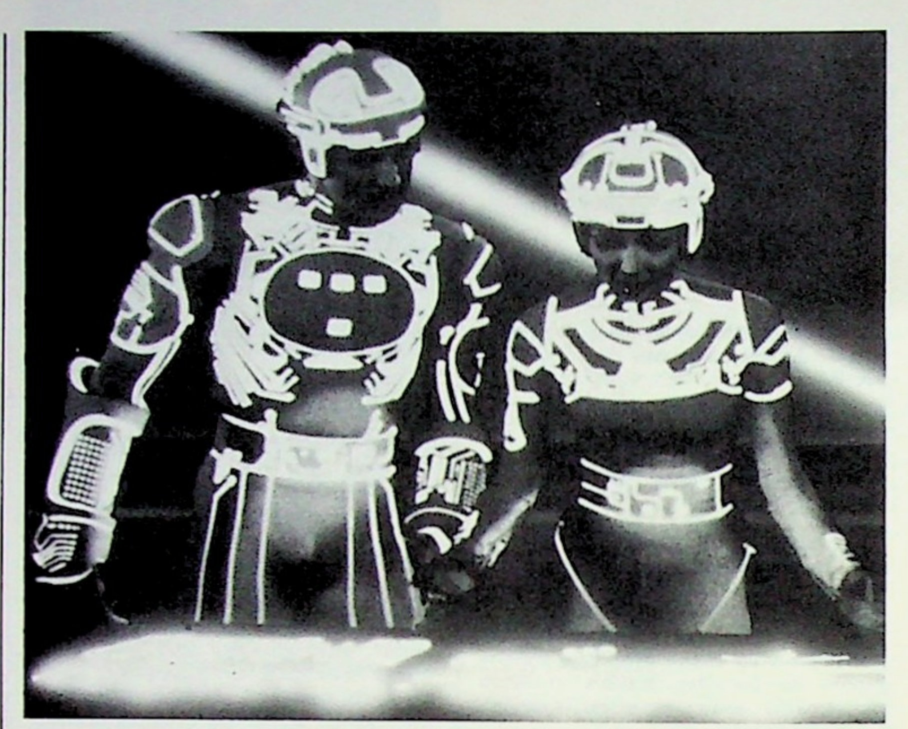
Oui, c'est beaucoup demander à un public moyen ! Ce n'est pas le moindre problème du film. Et nous n'avons pas exploité toutes nos idées. Peut-être aurions-nous dû renoncer à certaines d'entre elles ?
Steven a été très réaliste. C'est ainsi, par exemple, que je voulais faire porter des bottes noires à Dumont et aux programmes, de sorte qu'ils donnent l'impression de planer au-dessus du sol. Je voulais aussi mettre davantage de noir sur les costumes des acteurs, pour qu'on voie au travers de certaines parties de leur corps, mais Steven a refusé. Selon lui, il ne fallait pas exagérer, les spectateurs allaient avoir suffisamment de mal comme ça à tout saisir, et à s'y adapter. Si nous leur compliquions encore les choses, ils resteraient en dehors et n'aimeraient pas ça.
Je crois que *Tron* ne laisse pas indifférent : c'est un film qu'on adore ou qu'on déteste. Il me semble que les gens l'aiment plus qu'ils ne le détestent. Ceux auxquels j'ai parlé, en tout cas, et je n'ai pas l'impression que ceux qui le détestent aient pris des gants pour me le dire. C'était très étonnant. J'ai observé les réactions de certaines personnes qui auraient voulu aimer le film mais sont sortis de la projection en s'excusant parce qu'ils ne le supportaient pas. J'ai le sentiment que pour l'aimer, il faut être très ouvert à tout ce qui est nouveau, et ne pas se sentir menacé par les ordinateurs.

La réalisation de *Tron* a-t-elle représenté un défi important pour vous ?

Ah, pour ça, oui ! Et c'est pour cette raison que je vous disais avoir été enthousiasmé par le projet. J'avais très, très envie de le faire. Je tenais absolument à participer à sa genèse. Pour moi, comme pour tous ceux qui y ont participé, c'était indiscutablement un défi. Personne ne connaissait les réponses d'avance. Je faisais partie des rares membres de l'équipe à avoir déjà travaillé sur un long métrage avec des acteurs en chair et en os, ce qui ne m'a pas spécialement facilité les choses : tout le monde venait me trouver pour me demander « C'était comme ça dans *The Empire ?* » Alors je leur racontais des histoires, je leur répondais « Mais oui, ne vous en faites pas, ça va être formidable ! » Et eux de reprendre : « Est-ce qu'il y avait encore autant de choses à faire, un mois avant la date limite ? » A quoi je répondais que « Mais bien sûr, c'est tout le temps comme ça ! » Et puis je fermais la porte, pour pouvoir sangloter en paix (rire) !

Et si c'était à refaire, le referiez-vous ?

Oui, absolument ! A coup sûr ! Cela dit, le fait de participer à une séquelle de *Tron* ne m'amuserait pas autant. Ce film m'a peut-être apporté davantage de satisfactions que tous les autres auxquels j'ai pu contribuer. A cause de



Tron et Yori, aux commandes du voilier solaire, tentent d'approcher du M.C.P. pour essayer de l'anéantir.

toutes les difficultés qu'il a fallu surmonter.
Je me rappelle certaine discussion que nous avons eu, au mois de novembre, Steven, Donald Kushner, Richard Taylor, John Scheele et moi-même. Ca a duré six ou huit heures... Nous ne savions plus à quel saint nous vouer : les peintres et les encreurs usaient leurs crayons jusqu'à la gomme et ils n'avaient réalisé que quatre scènes ! *Quatre !* En six mois... Ca ne marchait pas. Nous avons bien passé huit heures à envisager toutes les solutions imaginables. Nous étions très malheureux. Le sentiment général était à la déception et nous nous demandions qui allait avouer au « grand gorille au bout du couloir » que nous n'y arriverions jamais (rire) ! C'est à ce moment-là que nous nous sommes tournés vers Taïwan, mais nous avions eu des tas d'idées démentes avant celle-là. Par exemple, il y avait 1 100 scènes dans le film, et nous avions envisagé d'embaucher 1 100 personnes, pour faire chacune une scène... Comme à l'armée ! Nous pensions aligner toutes les tables dans un grand entrepôt, et me mettre devant, sur une estrade. Alors j'aurais dit aux dessinateurs : « Voilà le dessin de la première image. Prenez le crayon pour dessiner la première image, etc. » Ce genre de choses !
Après cela, nous avons pensé à deux équipes de 500 personnes, ou à faire réaliser deux scènes à chaque personne, et nous sommes rentrés dans toutes sortes de détails : combien allions-nous les payer, et s'ils voulaient aller au petit coin, ce que nous ferions. A quoi nous trouvions des solutions à l'emporte-pièce : « Oh, la barbe ! Ils n'auront pas le temps d'aller au petit coin, voilà tout ! » (rire).
Nous avons fait le tour de toutes sortes de scénarios, avant d'y renoncer. C'est comme ça que nous nous sommes décidés pour Taïwan, et que Donald a pris l'avion le week-end suivant pour faire l'affaire là-bas. Il a trouvé un atelier capable de faire tout le travail de peinture et d'encrage en trois mois et demi !
Ca ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu de problèmes, évidemment. Nous avons eu beaucoup de chance, je crois, en ce sens que nous avons pris beaucoup de bonnes décisions. Et peut-être même quelques mauvaises. Mais dans un film, il arrive un moment où on ne peut plus reculer, alors ce qu'on décide, a intérêt à être bon !

Croyez-vous qu'il se trouvera des gens assez courageux et entreprenants pour poursuivre l'expérience et refaire un film comme *Tron ?* Et pourquoi pas un *Tron 2*, puisqu'aussi bien tout a été enregistré sur *diskettes ?*

J'espère bien que quelqu'un reprendra le flambeau ! Et ça se fera sans doute, à condition de disposer d'une histoire assez bonne, suffisamment originale.
Quant à faire un *Tron 2*... C'est vrai, nous avons déjà les motos de lumière, et les programmes d'autres éléments du film. Mais s'il fallait faire une suite au film, il faudrait inventer d'autres véhicules, des choses plus stupéfiantes que celles déjà montrées. Cela dit, pour la même somme, nous pourrions en faire 20 ou 25 minutes, et non plus seulement 15 ou 16. Après tout, nous avons déjà investi 2 ou 3 millions de dollars en recherche et développement, ce qui est un avantage considérable. Cela dit, pour ce qui me concerne, le fait d'en faire une séquelle ne me tranporte pas de joie : c'est tellement plus amusant de faire quelque chose de nouveau pour la première fois !



HARRISON ELLENSHAW ET LE BACKLIGHTING

La technique la plus révolutionnaire utilisée dans *Tron* est sans conteste celle du « backlighting » (littéralement : « éclairage par derrière »).
Harrison Ellenshaw nous a expliqué minutieusement et avec un grand souci du détail la réalisation d'une scène exploitant les possibilités du « backlighting », et notamment celle qui met en scène les programmes électroniques et leurs gardiens :

La meilleure comparaison que je puisse faire, c'est de rapprocher le backlighting du stencil.
Rien n'est vraiment difficile à réaliser dans toute l'histoire, seulement le problème dans *Tron* venait de ce que nous voulions que les gardes soient d'une couleur (rouges) et les programmes d'une autre couleur (bleus ou jaunes). Comment faire ?
Et bien, si on place le film sur une source lumineuse, la lumière passe au travers, partout. Il n'y a qu'à faire un stencil qu'on place sur les gardes. A ce moment-là, lorsqu'on éclaire le film, la lumière ne passe plus à travers les personnages. On met devant l'objectif de la caméra un filtre de la couleur désirée et tout ce qui n'est pas oblitéré par le stencil prendra la couleur voulue, bleue, par exemple.
Maintenant, en combinant les différents éléments, si on fait suffisamment de stencils, on peut isoler n'importe quelle partie de l'image. Si on ne veut pas colorer le visage d'un personnage donné, il n'y a qu'à faire un stencil qui le recouvre, et ainsi de suite.
Quand on est prêt à faire les gardes, on fait un stencil qui ne laisse voir que les gardes.
Pour les circuits imprimés, qui sont noirs sur fond blanc, il suffit de tirer un négatif. Les circuits apparaissent alors. Le problème du fond, que l'on ne veut pas avoir apparaître à ce moment-là est alors résolu par un autre stencil.
Il faut faire cela pour chacune des images du film. Ce n'est pas difficile, et ça irait tout seul s'il n'y avait qu'une image dans le film, mais il y en a 75 000 ! Alors ça devient un peu plus ardu. Ou tout au moins, fastidieux.
Si maintenant il n'y a que deux détails différents par image, ça fait déjà 300 000 éléments distincts supplémen-



taires. Or il nous arrivait de nous en tirer avec deux éléments seulement par image, et par conséquent deux stencils, mais c'était un minimum.
Le nombre minimum de stencils pour 75 000 images est donc de 300 000. Or nous en avons utilisé près de 450 000. Problèmes : où les mettre ? Comment faire pour ne pas les mélanger ? Et comment les photographier ? Comment faire pour obtenir des peintres et des encreurs qu'ils peignent bien ce qu'il faut, qu'ils le fassent correctement et qu'ils mettent le tout dans une boîte appropriée, et dans le bon ordre ? Voilà le genre de soucis que nous avions...
Après tout cela, quelqu'un ramassait le travail, le remettait à un coordinateur de scènes, qui le testait au moyen d'une boîte à lumière et en déterminait l'exposition. Il replaçait le tout dans la boîte pour le porter au cameraman qui y jetait un coup d'œil et s'exclamait alors : « Qu'est-ce que vous voulez que je fiche avec tout ce bazar, nom de Dieu ! »
N'empêche qu'il finissait par le prendre et par le filmer, de telle sorte que, lorsqu'on voyait le film à la fin de la journée, ça marchait !
C'est ça, l'organisation. Il faut tout prévoir dans une chaîne de production de ce genre, car on n'a pas affaire à un seul et unique cameraman qui regarde la première image et en tire les conséquences. Quitte à recommencer si ça ne va pas. Il y avait 13 caméras, 10 coordinateurs de scènes, 200 peintres et encreurs, et tout à l'avenant ! Pour des problèmes de délai, il a fallu faire exécuter à Taïwan près de 80 % de tout l'encrage et de toute la peinture. Ca devait être fait en trois mois et demi. Nous avions 20 ou 30 peintres et encreurs ici, sur place, pour effectuer ce que nous appelions les « échantillons ». Ils prenaient une image dans chacun des plans et la mettaient en place.
Il fallait faire un échantillon de chaque plan, de sorte que les exécutants, en le prenant, puissent se dire : « Je vois ce



qu'ils veulent ! » et faire les 200 et quelques autres images de la scène. Au début, nous avons eu des ennuis : la peinture était trop épaisse. Tous les cellulos étaient collés ensemble, parce qu'elle n'avait pas eu le temps de sécher. Les mattes n'étaient pas bien positionnés, et ainsi de suite. Il nous a fallu nous organiser très rigoureusement, de sorte que n'importe quelle caméra puisse reprendre le travail une fois terminé et rendre la couleur désirée. Les cameramen et les coordinateurs de séquences devaient être indifféremment en mesure, à tout moment, de prendre la suite, sans que ça fasse le moindre problème.

EPILOGUE

En dépit d'un début très encourageant (près de 5 millions de dollars pour les trois premiers jours), *Tron* ne fut pas accueilli avec enthousiasme par le public américain.

La réception des critiques fut généralement bonne — en ce sens, déjà, qu'ils reconnurent le don d'invention dont témoigne le film, ainsi que la beauté de ses effets spéciaux. Le succès commercial n'était pourtant pas au rendez-vous. Le 24 août — alors qu'il était sorti le 9 juillet — *Tron* n'avait rapporté à Disney que 23 millions de dollars, soit 2 000 dollars par salle, alors que *E.T.* avait fait 4 000 dollars... Ce ne sera évidemment pas un échec pour Disney, surtout si l'on tient compte du fait qu'il a déjà rapporté 10 millions de dollars sous forme de droits vendus aux fabricants de jeux vidéo Mattel et Bally, mais les recettes sont quelque peu décevantes.

Kushner, le producteur, et Lisberger, le metteur en scène, qui avoue ne mériter qu'un 15 sur 20 pour son scénario, expriment ouvertement leur déception quant aux salles choisies par Disney pour la sortie du film, et qu'ils estiment nettement inférieures à celles dans lesquelles la firme fait ressortir ses grands

animés.

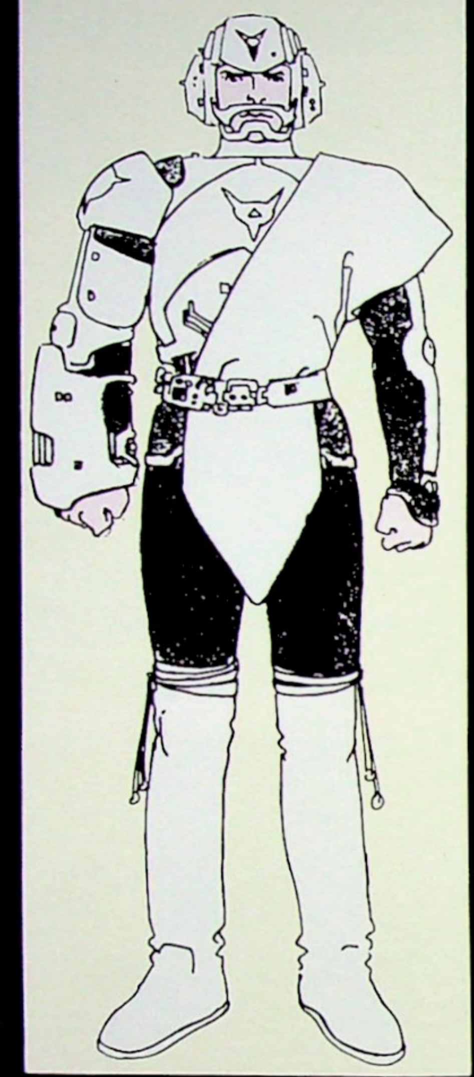
Kushner et Lisberger se plaignent en outre du fait que le budget publicitaire consacré à la télévision et aux journaux ne fut que de 3,8 millions de dollars, ce qui n'est vraiment pas beaucoup, selon les critères d'aujourd'hui.

On a pu entendre dire pendant un moment que le film donnerait lieu à une séquelle, *Tron 2*, aux destinées de laquelle étaient censés présider Kushner et Lisberger. Le projet semble maintenant abandonné. Lisberger a en perspective un film qu'il qualifie lui-même d'« aventure romantique » et intitulé *First Light*.

En attendant, tout content d'avoir rompu avec son image traditionnelle, Disney poursuit son chemin dans une voie dorénavant très originale. La liste des films actuellement en chantier au Studio témoigne de ce nouveau départ et marque une grande différence par rapport aux productions des dernières années, tant au niveau du contenu qu'en ce qui concerne les moyens mis en œuvre (intervention d'« étrangers » à la firme, participation de capitaux extérieurs et ainsi de suite) :

— *Tex*, avec Matt Dillon, qui traite des problèmes de l'adolescence et aborde notamment la drogue et la sexualité ;
— *Never Cry Wolf*, mis en scène par Carroll Ballard *(The Black Stallion)*, est un film esthétisant mettant en vedette un homme seul dans la nature ;
— *Something Wicked This Way Comes*, d'après la nouvelle de Ray Bradbury, dirigé par le Maître Jack Clayton, promet d'être un film fantastique bien différent de ceux auxquels nous avait habitués Disney ;

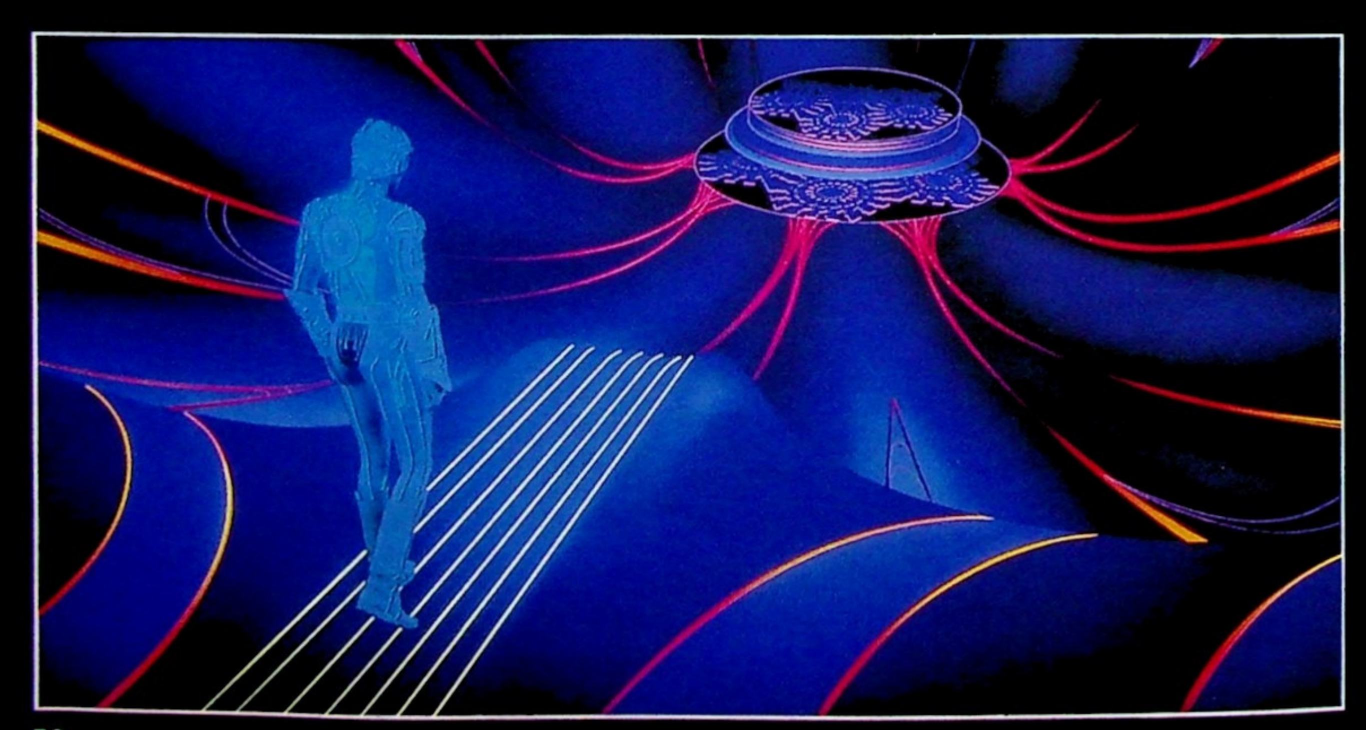
« Tron » se révèle comme un nouvel univers cinématographique d'une étonnante et insolite beauté.



— *Trenchcoat*, avec Margot Kidder et Robert Hays *(Airplane)*, est une comédie policière dont la vedette est... un travesti !
— *Who Censored Roger Rabbit* est un film très curieux : on y voit des personnages de dessin animé vivre au milieu des êtres humains, et l'intrigue policière porte sur le meurtre de Roger Rabbit, la grande vedette de dessin animé. On y retrouve notamment Popeye et autres célébrités du même calibre !
— *Return to Oz*, sera une adaptation avec des acteurs en chair et en os du deuxième ouvrage de Frank Baum qui se déroule dans le pays d'Oz, et pour lesquels Disney détient tous les droits (excepté pour le premier). Le film sera écrit et mis en scène par Walter Murch, auquel nous devons *THX 1138* et *Apocalypse Now* ;
— *The Life of Einstein* exploitera les effets électroniques mis en œuvre dans *Tron* ;
— *The Black Cauldron*, le prochain dessin animé de long métrage (coût estimé : 25 millions de dollars), sera la première œuvre produite par la nouvelle génération d'animateurs de Disney. L'histoire n'est pas sans offrir certaines similitudes avec *Le Seigneur des anneaux*. Il sera suivi d'une parodie de Sherlock Holmes sur le mode comique : *Basil of Baker Street*.

Les Studios Disney ont décidément du pain sur la planche. Le nombre des projets faisant appel au fantastique et à la science-fiction, la détermination des responsables en place, permettent de penser que la vénérable firme, comme La belle au bois dormant, ne devrait pas tarder à reprendre sa place au sein du Royaume Enchanté ! ■

Dossier traduit par **Dominique Haas**



Boris Vallejo

La nudité et l'érotisme sont devenues deux notions accolées dans l'esprit des gens. L'*érotique* (défini dans le dictionnaire comme « ce qui a rapport à l'amour, qui en procède ; ce qui est suscité par l'instinct sexuel ou tend à l'exciter ») est un motif tissé de façon complexe dans toute la conduite humaine. Mêlé aux éléments fantastiques ou mythologiques si caractéristiques du travail de Boris, il donne à ce recueil son unité organique. Pourtant, à mesure que les idées de ces tableaux progressaient, il nous apparut qu'une exploration plus minutieuse des ramifications de « l'érotique » s'imposait. En effet, la représentation d'accouplements (qu'il s'agisse de créatures humaines ou hybrides), la tension vers l'orgasme – choses dont le caractère érotisme – choses dont le caractère érotique était bien évident –relevaient encore d'une approche trop superficielle. Boris cherchait à faire surgir quelque chose de beaucoup plus subtil : quelque chose qui ne se bornerait pas à expliquer l'expérience érotique mais *serait* cette expérience, inséparable de l'expérience humaine prise dans sa totalité. Il lui fallait donc parcourir tout le spectre des émotions – de la peur, de la souffrance et de la frustration à l'espoir, à l'assouvissement et à l'exultation.

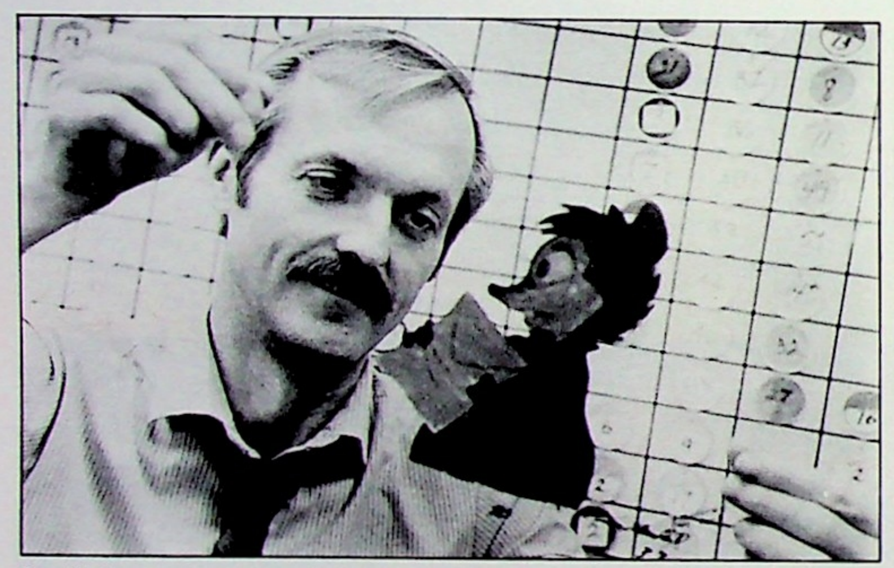
Au nombre des découvertes, en chemin : la façon dont la lumière caresse une peau jusqu'à la faire presque rayonner par endroits ; la courbe d'une tête, à l'égal de celle d'un sein ; l'inattendu ; le rouge saisissant du sang – tout peut appartenir à l'expérience érotique. Les tableaux amènent invariablement certaines questions : « Que veulent-ils dire ? » « Quelle est l'histoire que vous racontez ? » (un critique exprima sa prudente désapprobation en disant que cela délasserait un peu de voir quelques paysages à la place de tant de corps nus). Parfois, les réponses coulent de source. Parfois il y en a plusieurs, et parfois il n'y en a pas. Mais aucun des tableaux ne livre un message complet. *(extrait du livre « Mirage » par Doris Vallejo).*


BRISBY
ET LE
SECRET DE NIMH
VERS UN NOUVEL AGE
D'OR DU DESSIN ANIME

Brisby et le secret de Nimh est avant tout un film d'aventures teinté de fantastique, fertile en rebondissements et en coups de théâtre. Le scénario astucieusement conçu, s'adresse davantage à un public familial qu'à un public exclusivement enfantin. Un public qui garde en mémoire les images de *Star Wars* ou celles des *Aventuriers de l'arche perdue*.
Don Bluth ne l'a pas oublié et modernise les conventions morales du dessin animé « tout public ». Très actuel, le récit comporte deux péripéties complémentaires. Une souris, Mme veuve Brisby, ayant établi son logis dans un parpaing de ciment situé en plein milieu d'un champ, sait que, le printemps venu, ledit champ sera retourné, et qu'il lui faudra sauver sa maison. Son autre préoccupation majeure tient à son fils cadet souffrant d'une pneumonie, et qu'elle ne peut quitter. Le printemps est cependant précoce, et Mme Brisby sauvera in extremis la vie de ses enfants. Mais le danger menace toujours. Elle sera aidée par une communauté de rats ayant subi de nombreuses expériences dans le laboratoire de Nimh (National Institute of Mental Health) et devenus plus intelligents que les hommes...
Si l'histoire paraît conventionnelle dans son traitement, elle contient cependant un élément fondamental : le laboratoire expérimental de Nimh ! Pour la première fois dans un dessin animé, est intégré un thème tabou : la vivisection. Il est évoqué en un flash-back judicieux changeant brutalement le ton de la narration, qui devient grave et accusateur, mettant directement en cause les pratiques douteuses de certains laboratoires et centres expérimentaux.
Par ce biais, le dessin animé devient un authentique support de réflexion éliminant toute mièvrerie et bons sentiments de son contenu. La mise en scène de Don Bluth est aussi énergique et imaginative que celle d'un Spielberg (on se plaît à imaginer un film avec acteurs réalisé par Don Bluth !). Les cadrages et les mouvements de caméra participent à l'action, donnant au film un rythme efficace.
Le coloriage, résultat d'un travail aussi prodigieux que celui fait pour *La belle au bois dormant*, a nécessité l'emploi de plus de 600 peintures vinyliques spécialement conçues, qui confèrent à l'ensemble du dessin animé un aspect somptueux et chatoyant. Don Bluth, conscient de cet apport essentiel qu'est la couleur, a appliqué au récit filmique une programmation de teintes, donnant plus d'impact émotionnel à chaque action.
Ainsi, lorsque Mme Brisby et Tante Musaraigne s'apprêtent à arrêter le tracteur dans sa course folle, les couleurs sont chaudes, et, au point culminant de l'action, deviennent rouges et oranges. Lorsque le tracteur s'arrête, les bleus et les verts remplacent les teintes chaudes.
Chaque plan de *Brisby* est si parfaitement achevé, que cela tient du miracle, à une époque où économie prime sur qualité.
Pour parvenir à ce résultat de très haut niveau, Don Bluth a « cassé » le moule de fabrication industrielle du dessin animé tel qu'il existe aux USA, imposant un rythme de travail plus intense, tout en demandant à chaque personne de son équipe de faire acte de création avant tout.
Les contraintes de production et d'administration étant allégées, Don Bluth a su reconstruire une atmosphère de travail, comme Walt Disney de son vivant savait les créer, précisément celle qui fit de *Blanche-Neige* un chef-d'œuvre.
Brisby et le secret de Nimh bénéficie d'un nouveau procédé xérographique : la xérographie *couleur*, permettant de disposer de six couleurs de base, plus leurs nuances, conférant ainsi à chaque personnage une excellente finition, et autorisant une meilleure harmonisation entre les couleurs des personnages et celles des décors, et par là-même, une véritable cohésion entre ceux-ci. La xérographie couleur fait figure désormais d'innovation importante, tout comme le fut la Vistavision, la caméra Multiplane, la xérographie en noir et la rotoscopie.
L'autre nouveauté en matière de dessin animé est le procédé vidéo Lyon Lamb qui réduit le temps de fabrication du



dessin animé. Le Lyon Lamb filme les tests d'animation image par image, permettant la vision et la vérification immédiate de ces derniers. Cette technique autorise dès à présent d'envisager la création de film d'animation et de dessins animés en vidéo.
Le style de *The Secret of Nimh*, fortement influencé par celui de Disney, n'en garde pas moins un ton tout à fait personnel. Le Grand Hibou, avec ses yeux phosphorescents, ou bien Nicodémus, le chef vénérable des rats de Nimh, surprennent agréablement en rompant avec les formes douces et arrondies des personnages de Disney. Plus fines et plus nerveuses, les créations de *The Secret of Nimh* semblent être perpétuellement sur le point de bondir, de se mouvoir rapidement tout au long des 160 000 dessins du film. Ce qui explique l'abondance des décors de fond et le budget de 6,1 millions de dollars.
Le choix des voix doublant celles des



Don Bluth sur une maquette de travail.

petits personnages animés confirme ce parti-pris de qualité : les héros sont interprétés par des comédiens renommés dont le grand John Carradine qui fait de l'apparition du Hibou un véritable régal, jouant de sa voix grave en virtuose de l'épouvante qu'il n'a cessé d'être.
Un autre virtuose, de l'humour celui-là, prête sa voix à l'innénarable Jeremy, corbeau maladroit et bavard, à la bonne volonté dévastatrice. Dom De Luise, le partenaire privilégié de Mel Brooks, montre avec brio l'étendue de son talent comique.

Après tant de perfection et de soin, on ne pouvait qu'espérer une bande musicale excellente. Et l'on n'est guère déçu : Jerry Goldsmith signe l'une de ses meilleures partitions, formant une sorte de dialogue ininterrompu avec l'image, dialogue différent pour chaque émotion, chaque séquence. C'est superbe, inattendu et envoûtant ! ■

ENTRETIEN AVEC DON BLUTH

Beaucoup de scènes du *Secret de Nimh* appartiennent au fantastique...

En fait, c'est une combinaison de fantastique et de science-fiction. Nous avons imaginé ce qui se passerait si les rats avaient une intelligence supérieure à la nôtre. Toutes les choses qui semblent être de la magie sur l'écran sont clairement définies comme étant de la science. Une science basée sur une faculté du cerveau hyper-développée (Nicodémus fait bouger les objets par sa seule volonté), une puissance qui agirait sur la matière.

Quelles ont été les raisons de votre départ de Productions Disney ?

La plupart des films que nous réalisions n'étaient pas aussi beaux que ceux tournés lorsque Walt Disney était vivant. Des films comme *Bambi* ou *Pinocchio* étaient vraiment étonnants, ils restaient dans votre mémoire, et s'imprimaient dans vos émotions.
Nous avons essayé, en quittant les Productions Disney et en fondant nos propres productions, de revenir vers la qualité de ces anciens films, avec des histoires fortes et impressionnantes. Le 17 septembre 1979, nous étions 17 à quitter les studios Disney : notre vœu, à l'époque, était de s'entendre avec eux pour créer un produit de qualité et de faire de meilleurs films.

Comment les Productions Disney ont-elles accueilli la création des Studios Don Bluth et la mise en chantier du *Secret de Nimh* ?

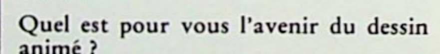
Ils ne sont pas très amicaux envers nous et n'apprécient pas le fait que nous marchions sur leurs traces ! Ils nous considèrent comme des « rebelles » mais j'essaie de les rassurer sur nos intentions à travers la presse et par des amis qui continuent à travailler chez eux. Nous travaillons plus dur qu'eux pour faire des produits de meilleure qualité, mais sans esprit de polémique.

Pourquoi, pour votre premier long métrage, avoir adapté une histoire, plutôt que de créer un scénario original ?

J'avais été mis au courant de l'existence de cette histoire très populaire dans toutes les écoles des U.S.A., depuis longtemps. Il y avait une sorte de dynamique qui la rendait très attrayante. Le thème des animaux devenant plus intelligents que les humains me semblait intéressant. Il y avait aussi le thème éternel de la lutte entre le Bien et le Mal. Nous pensions que, visuellement, tous ces éléments pouvaient nous conduire à créer des personnages ayant du caractère. En outre, cette histoire avait reçu le « Newberry Award », récompense décernée chaque année au meilleur livre de littérature enfantine.

De quelle technique relève la rotoscopie, et quelle est votre opinion à ce sujet ?

C'est un procédé par lequel l'animation est décalquée sur des scènes réelles filmées auparavant. Mais il y a un procédé similaire et antérieur à celui-là. On filme une action, on l'étudie, on la retranscrit sans la rotoscoper, sans la décalquer. C'est ce procédé-là qui permet de faire de la bonne animation. Des films comme *Cendrillon*, *Blanche-Neige* ou *Alice au pays des merveilles* utilisaient ce procédé qui consistait à filmer des acteurs pour mettre au point l'animation tout en exagérant les mouvements des personnages.
Le rotoscope présente un réel intérêt, mais je n'aime pas trop son emploi systématique, comme dans certains films de Bakshi. Mais c'est un choix personnel.



Quel est pour vous l'avenir du dessin animé ?

L'avenir du dessin animé va dépendre du fait que nous arrivions à le rendre réellement commercial ou non. Il ne faut pas considérer l'animation comme un hobby, mais comme un art très sérieux, à part entière. L'avenir repose surtout sur les films d'animation de long métrage. Je pense que les publicités utilisant l'animation constituent une sorte d'expérimentation intéressante pour beaucoup d'animateurs. Ce sont des produits qui bénéficient de gros budgets permettant une animation très soignée.
Un film de long métrage doit être un succès au box-office, principalement en raison de son coût de fabrication. En fait, cela fait longtemps que les films d'animation n'ont pas obtenu un énorme succès au box-office.

Un dessin animé coûte cher. Pensez-vous que les nouveaux moyens vidéo permettront d'en réduire le coût de

fabrication, et ainsi de le faire survivre à la crise du cinéma ?

Oui, absolument. Tout ce qui constitue l'équipement vidéo est en train de devenir un moyen de travail très utile pour nous.
Pour le moment, la vidéo ne remplace pas l'animateur, et je ne pense pas qu'elle puisse le remplacer un jour.
Le dessin animé est un médium qui se sert d'une histoire. Le public est intéressé par ce qui arrive aux personnages, et moins par le côté graphique du film. Lorsque l'on est animateur, il faut avoir des dons de comédien, plus que des dons de dessinateur. La plupart des équipements vidéo-informatique ne sont pas capables de jouer ce rôle.
[Don Bluth fait allusion au procédé vidéo qui crée les intervalles des mouvements des personnages à partir des dessins-clés]
On ne pourra pas remplacer avant longtemps l'animateur qui a une âme, des sentiments, qui sait se mettre à la place du personnage, par une machine.

Quelle est la scène la plus complexe du *Secret de Nimh ?*

La séquence la plus délicate est celle de la cage aux oiseaux d'où Mrs Brisby, enfermée, doit s'échapper par la coupelle remplie d'eau qui permet aux volatiles de boire, et qui possède une ouverture vers l'extérieur.
Les barreaux de la cage se déplaçaient sans cesse, la cage n'étant fixée que par une chaîne au plafond.
Il fallait déplacer à la fois les barreaux devant Mrs Brisby, la coupelle pleine d'eau, faire changer les couleurs de Mrs Brisby lorsqu'elle rentrait sous l'eau et bouger les barreaux du fond.
Cela faisait vraiment une quantité incroyable de cellulos superposés, et cela nous a causé pas mal de maux de tête ! Mais heureusement, comme toutes les choses réussies, cela semble facile, lorsqu'on le voit sur l'écran.
L'autre séquence qui nous a demandé le plus d'efforts, est celle dans laquelle les rats essaient de soulever à l'aide d'un palan et d'une corde la maison de Mrs Brisby. Les reflets dans l'eau, les mouvements de l'eau, la maison qui se balançait au bout de la corde, tout cela était très complexe à animer.

Envisagez-vous de développer de nouveaux procédés xérographiques, de nouvelles techniques vidéo ?

Certainement. En xérographie, nous utilisons 17 couleurs différentes ainsi que leur nuances ; nous espérons perfectionner ce système pour les prochains films que nous ferons. Il faut être très prudent avec ce procédé. Si quelque chose a mal fonctionné lors du report sur cello, une fois l'image agrandie, c'est catastrophique !
Pour l'instant, le procédé que nous utilisons est le plus perfectionné.

Des prises de vues réelles vous ont-elles servi à l'animation de certaines séquences, notamment celle du duel Justin-Jenner ?



Oui, absolument. Nous avons pris des scènes de films avec des duels, des films que nous avions vus et que nous avions aimés.
Nous avons fait un montage de ces différentes scènes pour créer une sorte de chorégraphie de ce combat à l'épée. En fait le combat du film est une synthèse de mouvements venant de nombreux films.

Lorsque vous créez un dessin animé, êtes-vous plus artiste que technicien ou plus technicien qu'artiste ?

Artiste ! Le travail du cinéma d'animation a beaucoup de facettes. Il faut avoir la passion de ce qui est visuel, la passion du mouvement, voir l'aspect des personnages, s'ils sont propres à jouer leur rôle, si leur apparence reflète bien leur caractère.
La technique, c'est le langage qui permet à l'art de communiquer avec les gens. On peut avoir une mauvaise technique et être très doué artistiquement. Mais très rapidement, les gens s'en rendent compte.

Depuis la mort de Walt Disney, l'accompagnement musical des dessins animés et des films d'aventures des Productions Disney, semble sujet à l'appauvrissement. Comment expliquez-vous cela ?

Pendant l'âge d'or du dessin animé, il y avait beaucoup de compositeurs aux Studios Disney : Frank Churchill, Larry Wallace, Richard et Robert Sherman. Ils suivaient la création du film tout au long du travail des animateurs et étaient perpétuellement dans l'ambiance du film. Dans la pièce réservée au directeur de l'animation, il y avait toujours un piano sur lequel les compositeurs pouvaient jouer différentes propositions de musique pour différentes scènes. Cela se faisait avant même que certaines scènes n'aient été créées. Maintenant, la musique est simplement plaquée sur l'image, le compositeur ne participant pas à l'élaboration du film.
La musique n'inspire plus l'animation, et l'animation n'inspire plus la musique.

Pourquoi avoir choisi Jerry Goldsmith comme compositeur du *Secret de Nimh ?*

Il savait exactement ce qui serait bien. Il avait tout à fait compris l'atmosphère et les particularités du film. Il s'est joint à notre équipe au tout début de la création du *Secret de Nimh*.

Y aura-t-il une suite au *Secret de Nimh ?*

Nous y songeons très sérieusement ! Dans cinq ans environ, un autre film montrera sans doute ce qui arrivera aux rats de Nimh une fois installés dans la vallée de Thorn. Les héros seront probablement les enfants de Jérémy le Corbeau...

Propos recueillis par
Pascal Pinteau et **Daniel Scotto**

U.S.A. 1982 — Production : **Aurora.** Prod. : **Don Bluth, John Pomeroy et Gary Goldman.** Réal. : **Don Bluth.** Scén. : **Don Bluth, John Pomeroy, Gary Goldman, Will Finn, d'après le roman de Robert C. O'Brien.** Directeurs de l'animation : **Don Bluth, John Pomeroy, Gary Goldman.** Mus. : **Jerry Goldsmith.** Animateurs : **Lorna Pomeroy, Skip Jones, Dave Spafford, Will Finn, Linda Miller, Dan Kuenster, Heidi Guedel, Davis Molina, Emily Juliano, Kevin M. Wurster.** Mont. : **Jeffrey Patch.** Procédés spéciaux : **Fred Craig.** Xérographes : **Robert Erhart, Eric Daniels, Janet Zoll, David Ankney, John Eddings, Michael Kane, Robert Averty, Davis Braden.** Avec les voix de : **Elizabeth Hartman** (Mme Brisby), **Dom de Luise** (Jeremy), **John Carradine** (Le Grand Hibou), **Hermione Baddeley** (Tante Musaraigne), **Derek Jacobi** (Nicomedus), **Paul Shenar** (Jenner), **Peter Strauss** (Justin). Dist. en France : **Les Artistes Associés.** 85 mn. Couleurs. Dolby stéréo.





Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

Airplane II : The Sequel
Réal. : Ken Finkleman. « Howard W. Koch Productions ». *Scén. :* K. Finkleman. *Avec :* Robert Hays, Jilie Hagerty, Sonny Bono, Chuck Connors, Peter Graves.
• La suite de *Y a t-il un pilote dans l'avion ?* se déroule à bord du « Mayflower One », navette intergalactique effectuant son premier vol commercial. Destination : la Lune. Dans *Airplane II*, il y a bien un pilote aux commandes mais celui-ci, récemment sorti de l'asile psychiatrique, réserve toutes sortes de surprises aux passagers. Il est flanqué d'une hôtesse de... l'espace dont les compétences très limitées en matière de pilotage automatique l'amènent à appuyer sur le mauvais bouton déviant ainsi la trajectoire du « Mayflower One » qui se dirige maintenant vers le Soleil...
Airplane III est déjà en préparation.

Double Exposure
Réal. : William Byron Hillman. « Greyhill Production ». *Scén. :* W. Byron Hillman. *Avec :* Michael Callan, Joanna Pettet, James Stacy, Pamela Hensley.
• 95 minutes de terreur pour retracer l'hallucinant cauchemar d'un photographe de mode rêvant que ses mannequins sont sauvagement assassinés et apprenant le lendemain, par les médias, que ses horribles visions ont réellement eu lieu. Une nuit, il se réveille à la suite d'un nouveau cauchemar : il vient d'avoir la prémonition de sa propre mort !...
Après *Un tueur dans la ville*, *Double exposure* est un nouveau thriller inspiré des *Yeux de Laura Mars.*

The Honor Guard (ex : Wolf Lake)
Réal. et scén. : Burt Kennedy. « Lance Hool Production ». *Avec :* Rod Steiger, David Huffman, Robin Mattson, Richard Herd.
• Inédit depuis deux ans, ce « survival » réalise cet hiver sa première sortie commerciale aux Etats-Unis.
Quatre copains, tous vétérans de la seconde guerre mondiale, partent, comme chaque année, chasser durant quelques jours dans les montagnes, loin de la civilisation. Leur affrontement avec un déserteur du Viet-Nam constitue le point de départ de ce thriller sanglant, chasse à l'homme au climat horrifique.

The House on Sorority Row
Réal. et scén. : Mark Rosman. *Avec :* Kathryn McNeil, Eileen Davidson.
• Les membres d'un cercle féminin sont attaqués par un tueur dément armé d'une hache...

It Came from Hollywood
Réal. : Andrew Solt, Malcolm Leo. « Susan Strausberg/Jeff Stein Production ». *Scén. :* Dana Olsen.
• Compilation regroupant les moments les plus ridicules d'une centaine de séries B réalisées aux Etats-Unis. Ce recueil de « morceaux choisis » des plus mauvais films de tous les temps nous permet de retrouver, bien évidemment, beaucoup de productions fantastiques qui vont de *Frankenstein Meets the Space Monster* à *Plan Nine from Outer Space* en passant par *Prince of Space* et bon nombre d'autres titres du même genre heureusement inédits chez nous ! La présentation de *It Came from Hollywood* est assurée avec beaucoup d'humour par Dan Aykroyd, Gilda Radner et l'irrésitible duo composé de Cheech & Chong.

The Slayer
Réal. : J.S. Cardone. « International Picture Show Production ». *Scén. :* J.S. Cardone, William R. Ewing. *Avec :* Sarah Kendall, Frederick Flynn.
• Film d'horreur à petit budget non avare en effets sanglants : deux couples de vacanciers arrivent sur une île inhabitée afin de passer un séjour paisible. Mais un monstre invisible les exterminera un par un jusqu'à ce qu'il ne reste plus sur l'île qu'une seule survivante, barricadée dans la demeure, et la « chose », prête à lancer l'assaut final...

Still of the Night (ex : Stab)
Réal. : Robert Benton. « Salleyjohn Productions ». *Scén. :* R. Benton, David Newman. *Avec :* Roy Scheider, Meryl Streep, Jessica Tandy, Sara Botsford.
• Pour son nouveau film depuis *Kramer contre Kramer*, Robert Benton a choisi d'adapter à l'époque contemporaine le thème de Jack l'éventreur. Adoptant une voie radicalement opposée à la version signée Lucio Fulci, R. Benton s'est rapproché du style hitchcockien des années 40 avec toutefois une entorse au récit conventionnel conférant à son film un intérêt décuplé : et si Jack l'éventreur était une femme ? C'est, en tout cas, les conclusions auxquelles aboutit la police à la suite d'une succession de meurtres survenant dans l'entourage d'un psychiatre interprété par Roy Scheider.


« 2099 - After the Fall of New York ».

Compagne névrosée d'une des victimes, Meryl Streep devient le suspect n° 1, d'autant plus que son comportement bizarre et imprévisible constitue la source même du principal mystère du film.

Trick or Treats
Réal. : Gary Graver. *Scén. :* G. Graver. *Avec :* Jackelyn Giroux, Peter Jason, Chris Graver, David Carradine, Carrie Snodgress, Steve Railsback.
• Epouvante et humour : c'est la nuit d'Halloween et les parents du jeune Christopher, devant se rendre à une soirée costumée, engagent une baby-sitter pour garder l'enfant. Celui-ci, qui a un goût fortement prononcé pour les plaisanteries macabres, ne cesse d'effrayer la baby-sitter à la manière de Bud Cort dans *Harold et Maude.* C'est précisément au cours de la nuit qu'un dément s'évade de l'hôpital psychiatrique, tue une infirmière pour lui voler ses vêtements et, travesti en femme, arpente la ville à la recherche de nouvelles victimes. Bientôt, la baby-sitter ne pourra plus distinguer les épouvantables farces du garnement de l'horrible réalité...

Australie

Fluteman
Réal. : Peter Maxwell. « Independant Productions ». *Scén. :* Charles Stamp. *Avec :* John Jarratt, Debra Lawrance, Emil Minty.
• Version australienne du *Joueur de flûte de Hamelin* où l'on retrouve, dans un univers très différent, l'enfant sauvage et muet de *Mad Max 2.*

Hong Kong

Till Death Do We Scare
Réal. : Lau Kar Wing. « Cinema City Production ». *Scén. :* Raymond Wong,



Ko Chi Sum. *Avec :* Alan Tam, Olivia Cheng.
• Un homme épouse une veuve dont les trois précédents maris vivent toujours, sous forme d'esprits, dans la maison... A mi-chemin entre *Poltergeist* et *Dona Flor*, cette comédie d'horreur bénéficie d'effets spéciaux signés Tom Savini.

Roumanie

Dumbrava Minunata (Le bocage enchanté)
Réal. : Gheorghe Naghi. « Film Company N° One ». *Scén. :* Draga Olteanu Matei. *Avec :* Diana Musca, Ernest Maftei, Elena Dragoi.
• Martyrisée par sa belle-mère, une fillette s'évade du domicile familial. S'abritant dans un arbre creux pour y passer la nuit, elle se réveillera le matin suivant au cœur d'un univers féérique peuplé de personnages tout droit sortis des contes de Grimm et Perrault.

Tchécoslovaquie

Krabat (L'apprenti-sorcier)
Réal. et scén. : Karel Zeman. « Ustredi Pujcovna Film Production ».
• Dessin animé puisant son inspiration dans la littérature serbe : les aventures d'un jeune garçon décidé à subir l'apprentissage de la sorcellerie afin de pouvoir affronter le Maître et apporter un terme à l'influence maléfique de ce dernier dans la région.

Films terminés

Etats-Unis

Hysterical
Réal. : Chris Bearde. « Cinema Group Production ». *Scén. :* Hudson Brothers, Trace Johnston, C. Bearde. *Avec :* Les Hudson Brothers, Richard Kiel.
• Oscillant entre le pastiche, la farce et la comédie musicale, *Hysterical*, interprété par le trio fort dynamique des Hudson Brothers, vedettes du petit écran aux Etats-Unis, représente, aux dires de ses auteurs, ce que les Marx Brothers auraient réalisé s'ils avaient voulu faire un film d'horreur. Il s'agit plus exactement d'une enquête policière des plus délirantes où l'on retrouve pêle-mêle des zombies, des fantômes et des requins quand ce ne sont pas des scènes sorties en droite ligne des *Aventuriers de l'arche perdue* ou des *Dracula* de l'époque Hammer et revues à la sauce parodique bien sûr.

Scarab
Réal. : Steven-Charles Jaffe. « Tesauro S.A./Alloi Films ». *Scén. :* Robert Jaffe, Ned Miller. *Avec :* Rip Torn, Robert Ginty, Christina Hachuel.
• Récit de terreur et de possession où l'on retrouve Robert Ginty, « l'exterminateur » du *Droit de tuer*, déjà vedette d'un autre film au thème démoniaque, *The Alchemist*.

Canada

Rock & Rule
Réal. : Clive A. Smith. « Nelvana Production ». *Scén. :* Peter Sauder, John Halfpenny.
• Dessin animé combinant fantaisie et rock'n roll sur fond de musique composée et interprétée par Cheap Trick, Debbie Harry, Lou Reed, Iggy Pop et Earth, Wind & Fire.

Films en tournage

Italie

Barbarians 2000
Réal. : Jules Harrison. « 2T Produzione ».
• Nouveau film transalpin issu de la tendance post *Mad Max 2* dont le tournage se poursuit depuis décembre dernier dans les régions les plus désertiques d'Espagne et d'Italie.
L'action se déroule dans un futur proche après les ravages d'une bombe atomique. Une petite communauté tente de survivre et protège son seul représentant de la race masculine, un enfant de dix ans, destiné à assurer plus tard la reproduction de l'espèce humaine. Mais la communauté doit, pour l'instant, faire face à des problèmes à court terme : un manque d'eau crucial et la menace constante d'une bande de dangereux individus...

Etats-Unis

Amityville III
« Dino De Laurentiis »
• Avec une sortie aux Etats-Unis prévue pour la fin août 83, le troisième chapitre, destiné à nous en apprendre davantage sur cette maison hantée mondialement célèbre, sera cette fois réalisé en relief !

Teen Demon
Réal. et scén. : Kenneth Bowser.
• Comédie romantique et fantastique (il y sera en effet question de fantômes) construite autour du phénomène rock des années 60.

Films en production

Italie

Il Ćaltrone
Réal. : Bruno Corbucci. *Avec :* Tomas Milian.
• Ambitieuse production italienne retraçant les péripéties d'un personnage malhonnête, sa rencontre avec des gnomes et des créatures de légendes dans un pays indéterminé et à une époque exempte de point de repère.

Gilles Polinien

MONSTRES  A LIRE

Madame Brisby et le secret de Nimh
par Robert O'Brien. Le livre de Poche Jeunesse, n° 87

Publié il y a une dizaine d'années, le roman de Robert O'Brien *Mrs Frisby and the Rats of NIMH* est déjà établi en Angleterre comme un classique de la littérature pour enfants. A juste titre : son histoire de souris est construite sur un fantastique réaliste — l'humanisation des animaux n'est jamais systématique — qui la rend à la fois distrayante et éducative. On peut alors se demander comment, avec un scénario scrupuleusement fidèle à ce roman (1) et une réalisation d'une éblouissante perfection, le dessin animé a pu connaître aux Etats-Unis l'échec que l'on sait.
C'est que l'histoire, accessible pour des enfants lorsqu'elle est racontée avec des mots, devient beaucoup trop ramassée lorsqu'elle s'exprime par des images. Toute la partie sur le laboratoire de NIMH proprement dit, si essentielle dans la structure du récit, occupe une centaine de pages dans le roman. C'est à ce prix qu'un retour en arrière peut être compris par des enfants. Mais le *flashback* qui semble pourtant s'imposer tout « naturellement » comme équivalence cinématographique est beaucoup trop subtil pour un jeune public, pour qui la chronologie d'un film ne saurait être que celle de ses événements. De la même façon, la présence d'un traître au sein des bons devient une complication supplémentaire quand des phrases ne viennent pas l'expliquer.
L'échec du film *Brisby et le secret de Nimh* est bien sûr regrettable, mais il est instructif. A une époque où l'image semble affirmer chaque jour plus fort sa domination sur la chose écrite, il montre que la plus accessible des deux n'est pas forcément celle qu'on pense. En l'occurence, il vaudrait mieux emmener de jeunes enfants voir le film *après* leur avoir fait lire le roman.

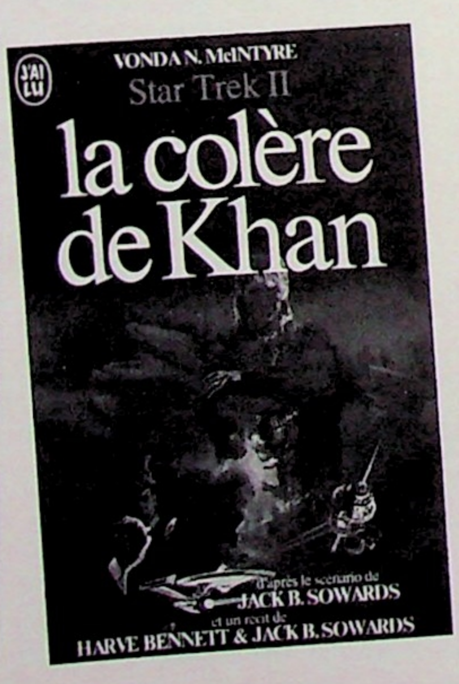
Mission Firefox
par Craig Thomas. Editions Belfond

« L'homme était allongé sur le lit d'une chambre d'hôtel, les mains dressées telles des serres sur sa poitrine, comme pour atteindre ses yeux... ».
Les insomniaques que la vision du film de Clint Eastwood n'aurait pas tout à fait guéris devraient retrouver le sommeil du Juste en lisant quelques pages du roman « original » de Craig Thomas. Le *best-seller* américain dans toute son horreur : une masse de documentation qui ravira peut-être les passionnés d'aéronautique, mais pas la moindre idée littéraire. La comparaison incongrue des premières lignes — citées plus haut — ne fait qu'ouvrir une longue série. On admettrait un livre mal écrit comme peuvent être mal écrits un certain nombre d'ouvrages populaires, mais ce style de bazar qui cherche constamment à se faire passer pour du beau style est franchement insupportable. On en arrive à se dire qu'Eastwood n'est pas un si mauvais réalisateur, puisqu'il a su tirer un film — si médiocre soit-il — d'un tel livre.

Le catalogue officiel illustré du 12e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction (Paris, novembre 1982) est disponible à Publiciné, 92, Champs-Elysées, 75008 Paris. L'exemplaire (port compris) : 20 F.

Mirage
par Boris Valejo. Zoom

Boris Valejo fait partie de ces artistes à la fois inconnus et célèbres, dont l'œuvre est familière au public sans que celui-ci sache pour autant de qui elle émane. Il est impossible de ne pas avoir déjà vu une couverture de livre représentant une feune femme dénudée à la plastique irréprochable, mais pourtant quelque peu distante, ne serait-ce qu'à cause des décors fantastiques qui l'entourent. N'étant plus tenu par les limites de la « bienséance » commerciale de rigueur sur les couvertures, Valejo a réuni dans *Mirage* des tableaux où s'est exercée plus librement son imagination. Les jeunes femmes ont maintenant à leurs côtés des monstres infernaux qu'elles se gardent de repousser, bien au contraire. Elles ont d'ailleurs parfois sur le corps des signes qui laissent penser qu'elles sont sans doute elles-mêmes le fruit d'accouplements monstrueux. Mais l'art de Valejo arrive à être contradictoire, l'explicite n'empêchant pas chez lui la suggestion : immobilisées, hors du temps, situées dans des espaces indéterminés, ces unions si charnelles finissent par devenir abstraites. Ce que le titre résume assez bien, puisque le *mirage* est une vision proche qui ne cesse de s'éloigner.



Monsieur Papa
par Patrick Cauvin. Le Livre de Poche, n° 5699

Un père divorcé et son fils. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas le plus vieux qui fait l'éducation de l'autre. De même qu'on parle de théâtre « de boulevard », on devrait parler ici de roman de boulevard. Cauvin/Klotz fait se succéder des scènes qui sont l'occasion de critiquer gentiment la vie quotidienne, mais son goût pour le fantastique — cf. son « Paris-Vampire » devenu jadis au cinéma *Dracula Père et Fils* — apparaît dans un amusant chapitre intitulé « La nuit de Frankenstein ». Grâce au fantôme du monstre qui le tient éveillé, le fils gagnera son argent de poche en jouant au poker toute la nuit avec son père. Mary Shelley aurait-elle prévu une telle postérité pour sa création ?

Star Trek II - La colère de Khan
par Vonda N. McIntyre. J'ai uu n° 1396

Une seule différence avec le film, mais non négligeable : le cercueil de Spock n'atterrit pas au milieu des verdoyantes forêts de la planète miraculeusement créée à partir du procédé Genesis, mais va se perdre dans les espaces infinis. Autrement dit, alors que la dernière image du film laisse imaginer une proche résurrection de l'impassible astronaute aux oreilles pointues, la *novelization* n'hésite pas à le faire mourir « pour de bon ». Choix judicieux, puisque le sacrifice de Spock prend alors un véritable sens et qu'enfin se dessine, au milieu d'une collection de marionnettes bavardes et insignifiantes, un personnage digne de ce nom.

The Thing
par Allan Dean Foster. Edition américaine : Bantam Books. Traduction française : J'ai lu

On se doute que les métamorphoses de la « chose » réalisées avec éclat par Rob Bottin dans le film de Carpenter ne peuvent guère être traduites par des mots. Alan Dean Foster a d'ailleurs pour principe d'éliminer de ses adaptations tout ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à de l'action. Ici, cependant, un tel parti-pris ne donne pas de trop mauvais résultats : en tirant à la ligne plus vite que son ombre, Foster ne réduit pas les incohérences du scénario original, mais il parvient assez bien à rendre le désarroi et l'attente impuissante de ce groupe d'hommes isolés dans la neige face à une menace qui ne sera jamais totalement écartée.

Frédéric Albert Lévy

---

(1) Seul changement, Mrs *Frisby* a dû devenir Mrs *Brisby* pour ne pas être confondue avec les disques volants qu'on rencontre sur les plages en été. L'édition française, qui paraît à l'occasion de la sortie du film, a elle aussi rebaptisé l'héroïne.

TV. ACTUALITÉS

TV SELECTION

JACK, LE TUEUR DE GEANTS (JACK, THE GIANT KILLER)
(U.S.A., 1962)

REALISATION : Nathan Juran
DUREE : 94 mn - Couleurs - **V.F.**
INTERPRETES : Kerwin Mathews, Judi Meredith, Torin Thatcher, Walter Burke.
Mardi 18 janvier, à 20 h 30 sur FR3.

S'il est une branche dans le cinéma fantastique où l'imagination peut se déchaîner sans réserves, c'est bien celle du film dit « de légende », c'est-à-dire celui qui illustre des contes extraordinaires, dignes descendants sur pellicule des chefs d'œuvre littéraires qui bercèrent notre enfance, de Perrault à Grimm en passant par madame Leprince de Beaumont. Là, c'est le royaume illimité de la fantaisie la plus délirante, où tout est permis et où rien n'est impossible. Mais s'il peut paraître relativement facile d'inventer des histoires fabuleuses à l'aide d'une seule plume et d'un rectangle de papier, moins aisé et plus coûteux est de transporter ces aventures délirantes sur ce miroir magique du 20e siècle que l'on appelle écran.

Il y a, bien sûr, le dessin animé, grâce auquel la féérie n'a pas de frontières, mais en dehors de ce mode d'expression, peu nombreuses sont les illustrations cinématographiques des contes et légendes fabuleuses nécessitant principalement un travail extraordinaire de la part des créateurs d'Effets Spéciaux, maquettes, figurines animées image par image, etc... L'un des rares spécimens est justement ce *Jack The Giant Killer (Jack, le Tueur de géants)* que notre télévision, par Eddy Mitchell interposé, a la bonne idée d'exhumer d'un injuste oubli, cette production n'ayant curieusement pas été souvent projetée dans les salles obscures. Réalisée par Nathan Juran (auteur du fameux *Septième Voyage de Sinbad*), cette merveilleuse imagerie kaléidoscopique précipite le héros, par la grâce du script de Nathan Juran et Orville Hampton, dans un tourbillon d'aventures fabuleuses au cours desquelles il affronte non seulement un géant, mais des monstres humains ou animaux placés sur son chemin par son mortel ennemi, le sorcier Pendragon : lutte éternelle du Bien et du Mal transposée dans un contexte de légende semblable à certains contes des Mille et Une Nuits, Jack n'étant qu'un sous-Sinbad (ce n'est pas seulement le fait du hasard si Kervin Mathews a joué les deux personnages).

Tout a été mobilisé pour faire de cette féérie mouvementée un bel album bourré d'action et de surprises, capable de rivaliser avec la série sur *Sinbad* ou avec *Jason et les Argonautes* : la séquence initiale du combat contre le géant n'est qu'un hors-d'œuvre prometteur d'un festin consistant, ce qui est bien le cas !

L'aventure vient de la mer depuis toujours : ici, elle se teinte de terreur car lorsque nous voguons avec Jack sur un Océan mystérieux nous est offerte la séquence impressionnante des spectres hideux s'abattant sur le navire. Puis, vient l'attaque du géant bicéphale, mais c'est la séquence finale qui demeurera digne de figurer dans une anthologie des Effets Spéciaux : Pendragon se métamorphosant en dragon volant et Jack, accroché à l'une de ses griffes, s'efforçant et réussissant enfin à le transpercer de son épée, est un grand moment de cinéma à la Meliès, conclusion grandiose d'une action échevelée. Les Effets Spéciaux de Howard A. Anderson et l'animation des monstres conçus par Jim Danforth sont évidemment les atouts majeurs de cette splendide aventure féérique où l'on rencontre curieusement des évènements et des personnages déjà vus dans d'autres films, ce qui n'enlève rien aux qualités visuelles de celui-ci : hommages ou plagiats, peu importe, contentons-nous de le souligner. Le corridor aux bras vivants porteurs de torches rappelle Jean Cocteau, le génie dans la bouteille nous renvoie aux *Mille et Une Nuits*, l'ami du héros transformé en chien, c'était Sabu dans *Le Voleur de Bagdad* ; quant à la stupéfiante métamorphose de Pendragon, elle est rigoureusement conforme à celle de la méchante reine-sorcière de *La Belle au Bois Dormant* de Walt Disney. Mais ce cocktail de péripéties fabuleuses nous tient sous son enchantement sans faiblir un seul instant, ce qui était déjà le cas du *Septième Voyage de Sinbad*, nous confirmant l'aptitude de Nathan Juran (dont il faudra bien détailler un jour la carrière souvent vouée au Fantastique) à mettre en scène ce genre de films où les Effets Spéciaux jouent un rôle essentiel et où justement le réalisateur doit savoir s'effacer, servir les autres techniciens et tenir compte d'un ensemble de facteurs nécessitant un métier solidement maitrisé.

Même remarque pour les acteurs : Kervin Mathews est un héros conventionnel suffisamment fougueux et sympathique, mais c'est aussi l'un de ceux qui savent le mieux (selon les propres dires de Ray Harryhausen et Nathan Juran) « faire semblant » de se battre contre des adversaires qui, en fait, ne sont pas en face de lui au moment du tournage (et pour cause !) : c'est là un des aspects peu connus du métier d'acteur, l'un de ceux qui nécessitent justement un talent de mime dépassant le cadre de l'interprétation ordinaire. Torin Thatcher, superbe Pendragon, fut déjà opposé à Kervin Mathews-Sinbad : il reprend lui aussi son personnage sans doute stéréotypé mais non sans panache ; quant à l'élément féminin, il est représenté par la photogénique Judi Meredith, princesse de rêve sortant tout droit d'un conte de fée.

Les décors contribuent à renforcer l'atmosphère légendaire et fantastique du récit ; certains paraitront peut-être familiers au cinéphile observateurs : c'est parce qu'ils furent déjà utilisés (principalement les intérieurs de châteaux) pour une production antérieure : *L'Epée Enchantée*, de Bert I. Gordon (que nous aimerions bien aussi voir exhumer sur les écrans, grands ou petits).

Les occasions de s'évader et de rêver devenant de plus en plus rares, même au cinéma, nous ne pouvons donc qu'apprécier à sa juste valeur ce cadeau que seule la magie du Septième Art était capable de nous offrir, en une époque où le pessimisme envahit tout, dans la réalité comme dans la Fiction : en tuant des géants, Jack ressuscite notre âme d'enfant, celle sans laquelle, souvent, la vie ne serait plus supportable.

Pierre Gires

LES FILMS DU MOIS

Une fois n'étant pas coutume, les programmes TV de janvier seront exceptionnement riches pour nos lecteurs ! Un cycle « épouvante » sur A2 permettra de redécouvrir les grands classiques de l'Universal, tandis que FR3 variera les genres, du merveilleux à la science-fiction. Pour faire bonne mesure, TF1 diffusera *enfin* le célèbre *Star Trek* (voir notre n° 8), feuilleton en 13 épisodes programmé le dimanche à 13 h 25.

Nous vous convions donc tous à partager avec nous ces réjouissances cinéphiliques, en attendant de retrouver, dans nos prochains numéros, des comptes-rendus de ces soirées mémorables...

Notre sélection :

13 JANVIER
20 h 30, sur FR3 :
NOSFERATU, FANTOME DE LA NUIT
(Allemagne/France, 1978 - de Werner Herzog) (voir E.F. n° 9). V.F.

14 JANVIER
23 h, sur A2 :
DRACULA
(U.S.A., 1931 - de Tod Browning)
Le premier film sonore d'épouvante, qui révéla l'acteur hongrois Bela Lugosi ! V.O.

18 JANVIER
20 h 30, sur FR3 :
JACK LE TUEUR DE GEANTS
Voir article ci-contre. V.F.

22 h 30, sur FR3 :
LES SURVIVANTS DE L'INFINI
(U.S.A., 1954 - de Joseph Newman)
L'une des grandes réussites du cinéma de science-fiction hollywoodien. Un merveilleux cadeau pour les cinéphiles (voir E.F. n° 1). V.F.

21 JANVIER
23 h, sur A2 :
FRANKENSTEIN
(U.S.A., 1931 - de James Whale)
Après *Dracula*, l'autre grand classique du fantastique américain, avec l'hallucinant Boris Karloff ! (voir E.F. n° 1). V.O.

23 JANVIER
22 h 30, sur FR3 :
LA NUIT DU CHASSEUR
(U.S.A., 1955 - de Charles Laughton)
Le seul film réalisé par Charles Laughton - une œuvre prodigieuse et bouleversante !

28 JANVIER
23 h, sur A2 :
LA FIANCEE DE FRANKENSTEIN
(U.S.A., 1935 - de James Whale)
Suite du précédent *Frankenstein*, et assurément le chef-d'œuvre de James Whale ! (voir E.F. n° 10). V.O.

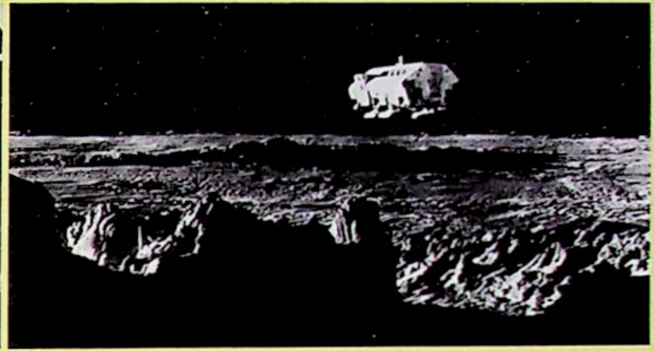
4 FEVRIER
23 h sur A2 :
LE FANTOME DE L'OPERA
(U.S.A., 1943 - de Arthur Lubin)
La projection de ce film inédit en France depuis 30 ans est un événement ! Il s'agit de la première version parlante du roman de Gaston Leroux (qui obtint un Oscar pour ses couleurs), avec, dans le rôle principal, le magistral Claude Rains. V.O.

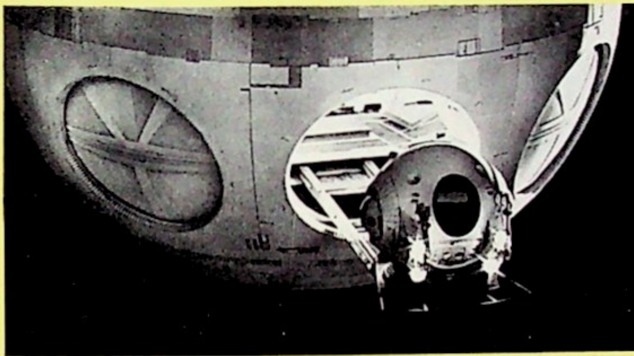


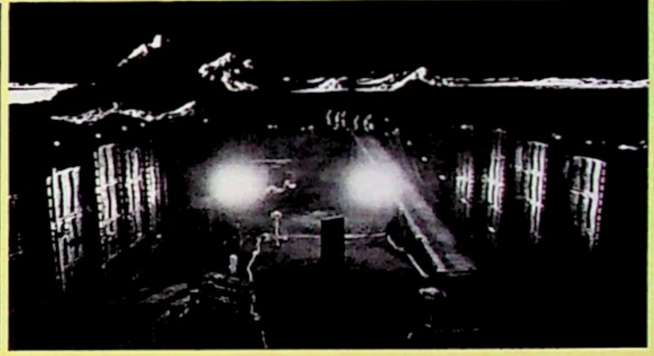
HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO
HOLLYWOOD VIDEO
electric BLUE
008
SUPER SEQUENCE SEXY EN RELIEF
HOLLYWOOD VIDEO
ENFIN EN VIDEO LE CHEF D'ŒUVRE DU X EN VERSION INTEGRALE
DEFIANCE!
L'EXTASE DE LA PERVERSION
HOLLYWOOD VIDEO
tout, tout de
HOLLYWOOD VIDEO présente
Dancing time
Fred ASTAIRE
VENTE PAR CORRESPONDANCE
ÉLYSÉE VIDÉO
66, CHAMPS-ÉLYSÉES - 75008 PARIS
TÉL. : 723.46.64


VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO • HOLLYWOOD VIDEO
+ TOOTS and the metals in concert
HOLLYWOOD VIDEO
le classique du film X
The Devil in Miss Jones
HOLLYWOOD VIDEO
Présente
Une sélection METROPOLITAN FILM EXPORT
LE PLUS GRAND RASSEMBLEMENT DE STARS DU ROCK N'ROLL
THE LONDON ROCK AND ROLL SHOW
UN CONCERT INOUBLIABLE
HOLLYWOOD VIDEO
présente
LA NUIT DES MORTS VIVANTS
Dans le "fantastique" jamais le cinéma n'était allé aussi loin... Il ne pourra jamais faire mieux...
je suis en vente au prix exceptionnel de
350 F
PRIX PUBLIC
HOLLYWOOD VIDEO









NOTRE FAVORI :

2001, L'ODYSSEE DE L'ESPACE

(2001, A SPACE ODYSSEY)
(USA, 1968)
INTERPRETES : KEIR DULLEA, GARY LOCKWOOD, WILLIAM SYLVESTER, DANIEL RICHTER.
REALISATION : STANLEY KUBRICK
DUREE : 2 h 14
DISTRIBUTEUR : RCV

SUJET : « A l'aube de l'humanité, l'homme-singe est visité par une intelligence extraterrestre. En 2001, une équipe découvre un monolithe noir sur la lune. Dix-huit mois plus tard, à bord du Discovery, deux pilotes doivent lutter contre l'ordinateur Hal 9000 qui tente de les détruire. Bowman, le survivant, s'enfonce au-delà de Jupiter dans un petit vaisseau sphérique et découvre une autre dimension ».

CRITIQUE : Réduire à ces quelques lignes un film aussi complexe et subtil que *2001* est une hérésie ! Chaque phrase est une affirmation, tandis que chaque image de Kubrick s'avère une interrogation ouverte.

2001, lors de sa première vision, fut un choc... plus encore, une révolution. Jamais spectacle de science-fiction n'avait été aussi beau à voir. Les vaisseaux de Douglas Trumbull, qui peuvent aujourd'hui sembler bien rigides compte tenu des progrès faits dans le domaine des effets spéciaux, se mariaient à merveille avec les musiques de Johann Strauss et Gyorgy Ligeti. Ils avaient — et ont encore — une fascinante solennité. Le sujet du film, inspiré très librement d'une nouvelle d'Arthur C. Clarke, permit à Kubrick de composer une fresque allant de l'origine de notre monde à son renouveau et s'achevant sur la valse sidérale du fœtus astral. Le film, ponctué par la rencontre avec un monolithe noir très ésotérique, suscita les interprétations les plus variées : constats sur l'homme, son évolution, son intelligence, sa technologie, sa communication, sa position dans l'univers, etc. Tout cela était fascinant parce qu'éminemment novateur dans un cinéma de science-fiction rarement adulte. Mais Kubrick, dont le sens du spectacle n'est plus à démontrer, sait que donner à voir ne suffit pas. Tout film, surtout s'il dure 141 minutes-cinéma, doit reposer sur une action. Au cœur du film, il y a une action, style « bons » contre « méchants » mais en beaucoup plus subtil : homme contre ordinateur. Le suspense vous entraîne dans un tourbillon d'impuissance face à la machine qui vous donne des sueurs froides. Pourquoi ne pas le dire : *2001, l'odyssée de l'espace* est un chef-d'œuvre à voir, revoir et disséquer !

La cassette proposée par MGM/RCV est de bonne qualité d'images. Mais rien ne vaut le grain d'une pellicule 70 mm projetée sur écran géant. De plus le film est recadré selon le procédé « pan and scan ». Pour limiter les dégâts, Kubrick lui-même s'est chargé de la besogne. Le film est en V.F. Mais une V.O. sera disponible à la fin du premier trimestre 83.

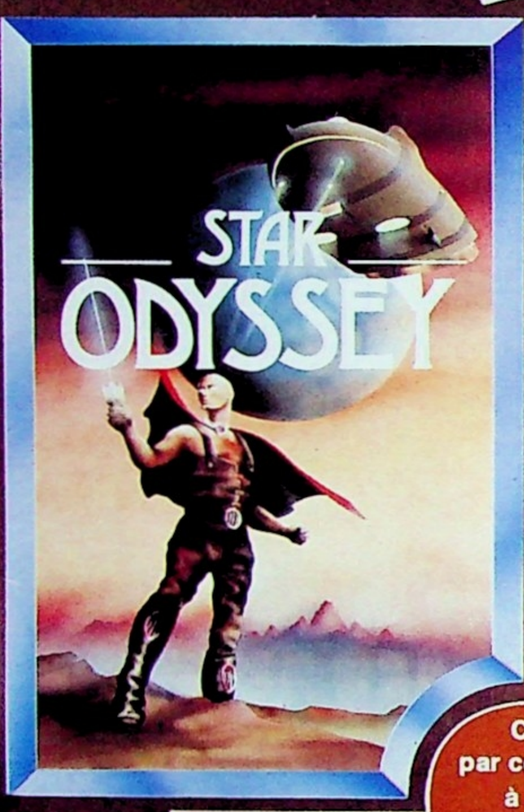
(G. G.)

HIT-PARADE

1 - Elephant Man (Thorn Emi)
2 - Rien que pour vos yeux (Warner)
3 - Diva (Polygram)
4 - Goldfinger (Warner)
5 - Les yeux de Laura Mars (GCR)
6 - James Bond contre Dr No (Warner)
7 - Outland (Warner)
8 - Les tueurs de l'éclipse (Hollywood)
9 - La guerre du feu (RCV)
10 - Bons baisers de Russie (Warner)
11 - Amityville (RCV)
12 - L'au-delà (SPV/RCV)
13 - Superman (Warner)
14 - Possession (GCR)

MARC MORAN

Productions



The War of the Robots

Commande par correspondance à adresser à:

Marc Moran Productions, 2, rue de Lancry - 75010 PARIS
766.88.73

prix de 710 F TTC

France métropolitaine
Frais de port inclus





VHS - BETA - V2000 - PAL/SECAM



LE VENIN DE LA PEUR

(UNA LUCERTOLA CON LA PELLE DI DONNA)
(Italie, 1970)

INTERPRETES : FLORINDA BOLKAN, JEAN SOREL, STANLEY BAKER
REALISATION : LUCIO FULCI
DUREE : 1 h 45 (vidéo)
DISTRIBUTEUR : HOLLYWOOD VIDEO

SUJET : « Une jeune femme, Carole, issue d'un milieu bourgeois, profite de ses rêves pour donner libre cours à ses phantasmes. Elle découvre avec horreur que ses visions nocturnes prennent la forme de prémonitions. L'une d'entre elles, un meurtre dont elle est l'instigatrice, se déroule dans son immeuble. C'est alors pour Carole le point de départ d'une série de rencontres terrifiantes et de cauchemars atroces... »

CRITIQUE : Dès les premières images, oniriques, le spectateur est plongé dans un décor morbide et étouffant : Carole, bloquée dans un train dont les compartiments refusent de s'ouvrir, agressée par des hommes et femmes nus, va plonger sauvagement un couteau dans le ventre d'une jolie blonde par qui elle se sent sexuellement attirée...
La claustrophobie, objet de mort, est un thème cher à Fulci, présent dans nombre de ses films : le jeune couple asphyxié dans *Le chat noir*, l'enterrée vivante de *Frayeurs*, la fin de *L'au-delà* ; le principe même de *L'emmurée vivante*, où là encore, une jeune femme sera écrasée par des rêves devenant de sinistres prémonitions.
Cependant, la structure même du film est strictement policière, jusque dans le dénouement surprenant, mais bel et bien rationnel. C'est par le biais de certaines images — les rêves délirants de Carole — qu'intervient le fantastique le plus imaginatif dont Fulci ait jamais fait preuve : des réunions de cadavres aux yeux crevés, une oie d'une taille monstrueuse...
Même la réalité devient abominable : hordes de chauve-souris sanguinaires, chiens de laboratoire, dont le ventre est ouvert (la peau est écartelée par des ciseaux : on doit ces extraordinaires trucages à Carlo Rambaldi) et qui continuent de gémir... Fulci donne ici libre cours à une technique époustouflante qui lui permet des effets de virtuose : l'homme de loi qui apparaît dans l'iris dilaté de Carole, le tourbillon où nous entraînent les rêves de Carole. Le ton du film a beau être glacé, l'être humain ne pouvant décidément inspirer *aucune* sympathie de la part de Fulci, les images sont étourdissantes. De plus, et c'est pourquoi *Le venin de la peur* est sans aucun doute le chef-d'œuvre du Fulci pré-zombies, ce film, servi par un montage diabolique et des dialogues remarquables de précision et de rigueur, innove à tous les points de vue : techniques comme artistiques. Un très grand thriller mais aussi un très grand film fantastique, qui demande une attention soutenue. Non pour tenter vainement de comprendre l'intrigue, tel les derniers films de Fulci, mais afin de goûter pleinement au charme cruel et sinistre des motivations empoisonnées des personnages du *Venin de la peur*. **(R.S.)**

PUNISHMENT PARK

(U.S.A., 1970)

INTERPRETES : PAUL ALELYANES, CARMEN ARGENZIANO, STAN ARMSTEAD, JIM BOHAN
REALISATION : PETER WATKINS
DUREE : 1 h 29 (vidéo)
DISTRIBUTION : DELTA VIDEO DIFFUSION

SUJET : « Afin de dompter tout esprit d'agressivité ou de rébellion envers les structures établies, le Gouvernement a instauré un camp disciplinaire à caractère dissuasif : Punishment Park... ».

CRITIQUE : Depuis longtemps, l'Amérique, à travers ses cinéastes, a su faire preuve d'un sens auto-critique particulièrement acide et virulent, mais il est probable que rarement elle ne s'était ainsi remise en cause.
Réalisé voici treize ans, *Punishment Park* claque encore aujourd'hui dans nos esprits comme une gifle magistrale et cuisante, sur un ton qui va crescendo jusqu'à l'horreur psychologique la plus pure.
Axé sur la défense des idéaux les plus nobles et les plus humanitaires, ce film met en accusation l'absurde rigidité d'un système dont les protagonistes élus (ce sont ici les jurés) supposent que toute manifestation pour un changement peut être propice à l'écroulement de leurs croyances-ghettos. C'est l'affrontement spectaculaire des pères prisonniers consentants d'une organisation, et des fils qui n'aspirent qu'à s'en échapper et qui se heurtent au mur de l'aveugle incompréhension...
Pour ajouter à la véracité et à l'intensité de ce récit étonnant pour la force de sa simplicité, *Punishment Park* a été tourné sous forme de documentaire avec une caméra toujours mobile et implacable. Superposition d'images associant l'interrogatoire d'un groupe de prisonniers révoltés face à leurs juges, et l'escapade d'un autre groupe lâché pour trois jours sur l'étendue désertique et torride du camp, avec à la clef la promesse de la liberté s'il atteint le doigt d'arrivée, *Punishment Park* offre autant de sursauts d'épouvante et d'angoisse. La fin porte à son paroxysme l'absurde conjoint de ces deux situations inéluctables et monstrueuses, et nous laisse un cri étouffé dans la gorge. Un film-choc, plus actuel que jamais, et qui a le mérite de *déranger* intelligemment nos consciences somnolentes.
Présenté en V.O., la copie est hélas d'une qualité inégale, et les sous-titres aussi, mais cela n'enlève rien à sa qualité ni à la compréhension de ce réquisitoire. **(C.K.)**





LES YEUX DE L'ENFER

(THE MASK)
(Canada, 1961)

INTERPRETES : PAUL STEVENS, CLAUDETTE NEVINS, BILL WALKER, ANNE COLLINGS
REALISATION : JULIAN ROFFMAN
DUREE : 1 h 20 (vidéo)
DISTRIBUTEUR : VIP

SUJET : « Un homme au regard halluciné traque une jeune fille dans un bois, et malgré ses supplications, l'étrangle. Peu après, il se rend chez son médecin auquel il explique que des hallucinations provoquées par un masque l'incitent à commettre malgré lui des actes de violence. Devant le scepticisme du psychanaliste, l'homme lui envoie le masque et se suicide peu après... ».

CRITIQUE : Produit canadien réalisé voici vingt ans, *The Mask* recèle d'étonnants morceaux de bravoure sur le plan de ses séquences en relief, lesquelles représentent le seul intérêt de cette histoire tout à fait fantastique, se confondant hélas avec une plate enquête policière. Dans la lignée des maléfiques momies égyptiennes, un masque mortuaire découvert en Amérique du Sud exerce ici son malfaisant pouvoir hypnotique sur les hommes qui l'approchent. Ainsi le médecin qui en devient possesseur ne peut-il résister à l'irrésistible sentiment qu'il doit *porter* ce masque. Aussitôt, il devient la proie d'épouvantables visions qui le font basculer jusqu'aux racines profondes de son subconscient, éveillant en lui ses pires instincts.
Les visions font l'objet des surprenantes séquences en relief citées, et démontrent une totale maîtrise de ce procédé qui rehausse admirablement les superbes images de cet univers onirique. Son subconscient égare l'homme dans les dédales cauchemardesques de ses profonds refoulements. Délirant affrontement de l'Homme face à son moi confronté aux vérités profondes de la mort, de l'amour et de l'au-delà...
Assurément à voir, pour les amateurs de la technique 3-D, qui trouveront là matière à une étonnante découverte. Signalons que ce film est en *noir et blanc*, et que VIP a bien fait les choses puisque 4 paires de lunettes sont incluses par cassette. **(C.K.)**

LA FERME DE LA TERREUR

(DEADLY BLESSING)
(U.S.A., 1981)

INTERPRETES : MAREN JANSEN, SUSAN BUCKNER, SHARON STONE, JEFF EAST
REALISATION : WES CRAVEN
DUREE : 1 h 42
DISTRIBUTEUR : POLYGRAM

HURLEZ PLUS FORT



116, avenue des Champs-Élysées - tél. : 563 17 27 - télex : ISO-BUR 641 605

SUJET : « Vivant dans le voisinage d'une très puritaine communauté hittite, quelques fermiers voient leur vie menacée par un Incube. L'arrivée de deux jeunes filles de la ville précipite les choses ».

CRITIQUE : Fidèle à lui-même, Wes Craven (dont on trouve déjà en vidéo-cassette *La dernière maison sur la gauche* et *La colline a des yeux*) construit son récit d'épouvante sur un des mythes fondamentaux de la société américaine : l'opposition campagne/ville... puritanisme/émancipation ! Deux collectivités, aux mentalités totalement antinomiques, vivent en voisinage. Entre elles, se dresse un démon qui tue et même punit les transgressions aux tabous moraux. Comme toujours chez Craven, cette structure de base n'est que le prétexte à des effets d'horreur. Mais contrairement à ses deux premiers films et fidèle au tournant amorcé avec *L'été de la peur*, Craven délaisse la violence et l'agression sur la prémonition du danger, son attente et son surgissement. Dans la grange, lieu démoniaque par excellence, Craven s'en donne à cœur joie avec les volailles qui surgissent au premier plan avant que l'Incube ne s'occupe de vous. Malgré ces effets de terreur primaire assez grossiers, le film tient en haleine par son suspense (on ne sait pas qui est vraiment l'agresseur et les fausses pistes sont tout à fait crédibles) et certaines scènes cauchemardesques renvoyant à des peurs de l'inconscient : serpent dans le bain et araignée dans la bouche notamment. Une étape intéressante dans l'œuvre d'un des maîtres du nouveau cinéma d'épouvante américain.
Bonne duplication. **(G.G.)**

LABYRINTHE MAN

(ERASERHEAD)
(U.S.A., 1978)

INTERPRETES : JOHN NANCE, CHARLOTTE STEWART, ALLEN JOSEPH
REALISATION : DAVID LYNCH
DUREE : 1 h 59 (vidéo)
DISTRIBUTEUR : VIP

CRITIQUE : Etonnant, déroutant, envoûtant, tels sont les qualificatifs qui viennent immédiatement à l'esprit lorsqu'est évoqué *Eraserhead*.
C'est à un voyage dans les abysses du subconscient que nous convie David Lynch, un trip total, hallucinant, au cœur d'un univers de laideur, dans les méandres du mauvais goût, de la désuétude, de la dérision.
Eraserhead ne se résume pas, ne se raconte pas. C'est une œuvre qui se subit, tant est profonde la fascination qui sourde de ces images d'une infinie tristesse. Ce n'est rien d'autre qu'un long,



▲

très long, un interminable cauchemar éveillé.
Film résolument surréaliste, irritant et difficile d'accès, il reflète les obsessions de l'auteur : monstruosité et incommunicabilité.
Labyrinthe Man, puisque c'est sous cette identité stupide que le film fut exploité en France, décevra sans doute nombre de ceux que *Elephant Man* a enthousiasmés. C'est égal, l'œuvre en cause n'en demeure pas moins magique et c'est bien de magie de l'image qu'il faut parler : une imagerie crue, oppressante, tout comme l'environnement sonore qui la supporte.
Humoristique pourtant (un humour noir que l'on ne perçoit souvent qu'à la faveur d'une seconde vision), *Eraserhead* comporte aussi l'une des scènes les plus pénibles de l'histoire du cinéma : la mort du fœtus.
On peut franchement haïr ou hurler au génie mais assurément pas rester indifférent.
La distribution vidéo de cette œuvre en marge, suivant d'une courte tête celle (décevante parce qu'utilisant le déplorable procédé du « pan and scan ») de *Elephant Man*, est une bénédiction. **(A.P.)**



HERCULE CONTRE LES VAMPIRES

(ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA)
(Italie, 1961)

INTERPRETES : REG PARK, CHRISTOPHER LEE, IDA GALLI, LEONORA RUFFO, FRANCO GIACOLINI
REALISATION : MARIO BAVA
DUREE : 1 h 20
DISTRIBUTEUR : VIP

SUJET : « Déjanire, fiancée d'Hercule, est victime d'une étrange maladie qui conduit le fourbe Lyco à régner à sa place. Sur les conseils de la pythie, le héros légendaire, accompagné de Thésion et Télémaque, décide d'aller chercher aux enfers la pierre magique qui pourra guérir Déjanire ».

CRITIQUE : Nouveau fleuron de la collection Mario Bava de VIP, cet *Hercule contre les vampires* n'a pas bénéficié, dans sa réalisation, des somptueux effets spéciaux qui immortalisèrent d'autres œuvres de mythologie comme *Jason et les Argonautes*. Néanmoins, le talent de Mario Bava parvient à transcender les limites imposées par ses moyens et son format. Nous retrouvons ici le jeu sur les couleurs caractéristique de ce metteur en scène. Le verdâtre Jardin des Hespérides, surmonté d'un gigantesque arbre torturé, acquiert des dimensions grandioses, quelques bouillonnements rougeoyants sur une surface huileuse suffisent à représenter l'enfer, et les sobres colonnades, que les éclairages rendent plus artificielles encore, semblent envelopper d'insondables mystères. L'accomplissement stylistique de Bava pour ce film se situe dans la séquence de la pythie, qui, vue à travers d'ondulantes tresses pailletées, évoque par son jeu de mime et son masque les énigmes d'une religion barbare.
Bien rythmée, soutenue par d'honorables performances d'acteur, l'intrigue ne mêle cependant pas réellement le fantastique à la mythologie. Ce n'est en effet qu'à l'issue de la quête d'Hercule qu'est introduit le thème du vampirisme. Bava parvient cependant à nous faire oublier ce défaut de construction par une magistrale scène de morts-vivants, et nous éprouvons un indéniable plaisir à retrouver Christopher Lee dans un style de personnage qui lui fut familier. **(G.D.)**

EPOUVANTE SUR NEW YORK

(THE WINGED SERPENT/Q)
(U.S.A., 1982)

INTERPRETES : MICHAEL MORIARTY, DAVID CARRADINE, CANDY CLARK, RICHARD ROUNDTREE
REALISATION : LARRY COHEN
DUREE : 1 h 30 (vidéo)
DISTRIBUTEUR : ASA VIDEO

SUJET : « Un serpent ailé directement issu de la mythologie aztèque sème la panique au sommet des buildings de New York. Un petit truand sans envergure trouve accidentellement le repaire du monstre et essaie de tirer parti de ce providentiel hasard qui lui permet de se débarrasser de ses belliqueux acolytes et d'accéder à la richesse ».

CRITIQUE : Qu'ils soient d'excellente facture *(Meurtre sous contrôle, Le monstre est vivant)* ou de moindre intérêt *(Les monstres sont toujours vivants)*, les films de Larry Cohen comportent toujours quelque chose d'infiniment plaisant.
Ce quelque chose d'indéfinissable qui fait d'une modeste série B un enchantement : la marque d'un auteur.
Le cinéma de Cohen n'a rien de prétentieux. L'homme se contente de nous narrer le mieux possible une histoire généralement assez originale et nous offre 90 minutes d'évasion. Que peut-on demander de plus à la divinité Cinéma ?
Epouvante sur New York n'a rien d'un grand film. C'est une œuvre purement distractive, rondement menée, correctement interprétée par des comédiens « à gueule » aussi attachants que David Carradine et Michael Moriarty.
Comme à son habitude, Cohen mêle intrigue policière et fantastique, le suspense est bien entretenu et le film se laisse voir sans le moindre déplaisir, même si l'animation de la grosse bête laisse quelque peu à désirer.
Duplication superbe. **(A.P.)**

LE LOUP-GAROU DE LONDRES

(AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON)
(U.S.A., 1981)

INTERPRETES : DAVID NAUGHTON, GRIFFIN DUNNE, JENNY AGUTTER, JOHN WOODVINE
REALISATEUR : JOHN LANDIS
DUREE : 1 h 37
DISTRIBUTEUR : POLYGRAM

SUJET : « Deux jeunes touristes américains sont attaqués par une mystérieuse bête sur la lande écossaise, un soir de pleine lune. L'un, tué sur le coup, devient un mort-vivant ; l'autre, hébergé par une jolie infirmière, devient loup-garou et sème la panique dans les rues de Londres ! »

CRITIQUE : John Landis avait déjà joué la carte de la parodie en s'attaquant aux grands singes et à King-Kong dans son premier film, *Schlock*, très drôle et bourré de références cinéphiliques. Depuis, Landis est aussi devenu l'homme du délirant *Blues Brothers*.



Evilspeak
Messe noire

avec CLINT HOWARD · R.G. ARMSTRONG

dans un film de ERIC WESTON — Produit par SYLVIO TABET

L'ORDINATEUR SERVICE DE SATAN

75008 PARIS • Tél. 359.16.95 • Télex 642 400 F

LES VIDEOS DU MOIS - LES VIDEOS DU MOIS

Ce *Loup-garou de Londres* déçoit singulièrement par son manque de folie et son manque de mordant dans la parodie. On n'y retrouve ni l'esprit caustique de *Schlock*, ni la frénésie des *Blues Brothers*. Landis se joue des clichés du récit de loup-garou avec un manque d'invention qui étonne... Les situations précises (telle la rencontre, dans un cinéma, entre le mort-vivant qui n'en finit pas de se décomposer et son ami) sont parfois drôles mais le film ne décolle jamais. L'extraordinaire séquence de métamorphose, dont tout le mérite revient au maquilleur et responsable des effets spéciaux Rick Baker, est filmée plein cadre et pleine lumière. Cette superbe transformation d'homme en loup-garou nous ferait presque regretter celles, moins soignées, du film de Joe Dante. Cachées dans une semi-pénombre, elles gardaient un inquiétant mystère. Le fantastique n'est pas fait pour l'évidence.

Duplication correcte. **(G.G.)**

LE MOULIN DES SUPPLICES

(IL MULINO DELLE DONNE DI PIETRA)
(Italie/France, 1960)

INTERPRETES : DANY CAREL, PIERRE BRICE, SCILLA GABEL, WOLFGANG PREISS
REALISATION : GIORGIO FERRONI
DUREE : 1 h 30 (vidéo)
DISTRIBUTEUR : VIP

SUJET : « Un sculpteur hollandais, Wahl, vit en compagnie de sa fille Elvire et du Dr Bolem dans un étrange moulin. La jeune fille, atteinte d'un mal mystérieux, y est tenue recluse par son père. Le jeune Hans venu travailler au moulin provoque accidentellement la mort d'Elvire qui s'est éprise de lui, et s'enfuit fou de douleur. Pris de remords, il revient au moulin pour tout expliquer à Wahl ; c'est alors qu'il croit revoir Elvire. De délirants événements vont en découler... »

CRITIQUE : Il est bien des films que le temps dégrade de telle sorte qu'ils finissent un jour par ne plus trouver nulle grâce à nos yeux, et s'enfoncent dans l'oubli de la vieillesse.
Peut-être aurions-nous pu penser qu'un tel sort attendait l'admirable film que fut en son temps *Le moulin des supplices* ; fort heureusement, il n'en est rien. En tous points égale à l'esprit dans lequel elle fut conçue au cours des années 60, cette réalisation conserve, intacte, son envoûtante poésie baroque.
Idéal reflet d'un romantisme à caractère fantastique, le film est tout entier empreint d'une mystérieuse atmosphère qui nous submerge progressivement jusqu'à la surprenante révélation finale, s'achevant sur un plan superbe.
Amour-fascination de la morte-vivante, Elvire, à l'égard de Hans, dont la jeunesse est le symbole même de cette vie qui fuit l'héroïne. Relation d'opposition pour lui qui respire inconsciemment en elle l'enivrant parfum de l'éphémère (à l'image des roses qu'elle lui fait respirer) qu'il rejettera pour l'amour réel de sa jeune amie. Les images s'emboîtent avec une magie permanente, ainsi ces femmes pétrifiées par les talents de Wahl (rigidité qui s'imposait naturellement après qu'elles aient été vidées de leur substance vitale) et qui vont rejoindre les créatures de pierre vouées à tourner sur le manège du moulin (pathétiques visages évoquant ceux de *L'homme au masque de cire*). Une ronde perpétuelle sur laquelle la mort a figé pour l'éternité le reflet de l'existence.
(C.K.)

LA TOUR DU DIABLE

(TOWER OF EVIL/HORROR ON SNAPE ISLAND)
(G.B., 1971)

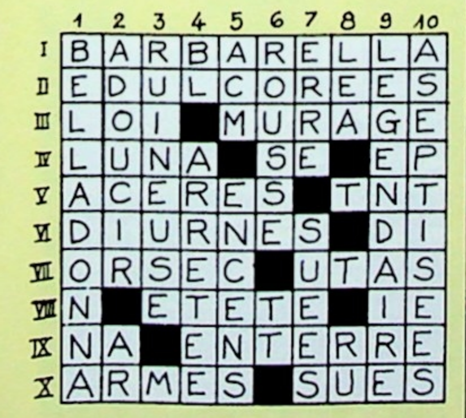
INTERPRETES : BRYANT HALIDAY, JILL HAWORTH, GARY HAMILTON, ANNA PALK
REALISATION : JIM O'CONNOLY
DUREE : 1 h 25 (vidéo)
DISTRIBUTEUR : HOLLYWOOD

SUJET : « Dans l'espoir de retrouver un trésor caché jadis par les Phéniciens, un groupe d'archéologues se rend à Snape Island, minuscule îlot au large des côtes anglaises, célèbre pour son vieux phare désaffecté surnommé « La tour du diable ». Ignorant l'affreuse tuerie, survenue peu de temps avant leur arrivée, qui coûta la vie à trois jeunes gens et laissa dans un état semi-comateux la seule survivante, le petit groupe ne se doute pas de la nuit de terreur qui l'attend... ».

CRITIQUE : Les premières images (l'arrivée sur l'île de deux pêcheurs) suffisent à nous convaincre de l'aura particulièrement malsaine et angoissante qui se dégage de ce phare abandonné : des récifs dangereux, des grottes et des souterrains peu engageants, un perpétuel brouillard ne laissant filtrer qu'une faible luminosité, l'absence de mouettes et surtout l'architecture sinistre de cette tour dressée au milieu de l'océan...
Le récit ne perd pas de temps en bavardages ou situations explicatives : à peine s'est-il ouvert sur la découverte de trois cadavres et un meurtre inattendu que, déjà, une poignée de personnages aux intentions diverses se retrouvent dans ce lieu clos (cerné par la mer) pour vivre sous nos yeux le même type d'événements dont les premières images ne nous avaient dévoilé que les conséquences.
Constamment baigné d'un climat de terreur, *La tour du diable* s'avère un film efficace ne lésinant guère sur les « effets » auxquels il convient de s'attendre en pareille occasion (portes qui craquent, hurlements sinistres, ombres menaçantes...) mais sachant également se doter d'idées disparates judicieusement réunies en un seul et même film (meurtres mystérieux, course au trésor, monstre sanguinaire, diabolique héritage phénicien...) pour former un tout finalement assez plaisant.
Le film a légèrement « vieilli » mais le suspense très prenant — et le charme — subsiste jusqu'à la fin.

Excellente duplication **(G.P.)**

SOLUTION MOTS CROISES N° 3



MOTS CROISES FANTASTIQUES N° 4

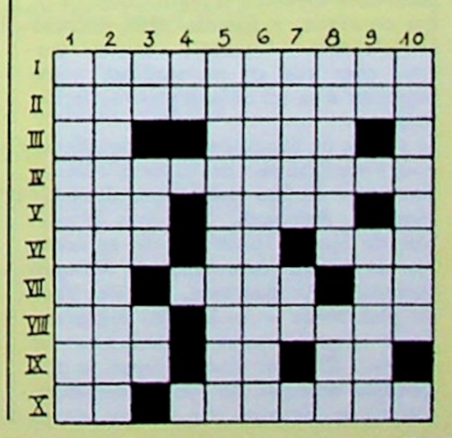
HORIZONTALEMENT :

I. Adepte d'*Une fille pour le diable* et des *Vierges pour Satan*.
II. Change le sable en or, comme Gérard Philippe dans *La beauté du diable*.
III. Réalisateur du *Chat qui vient de l'espace* (initiales). Véritable patronyme de George B. Lewis, le metteur en scène de *L'humanoïde*.
IV. C'est Bonnie Parker ou Violette Nozières.
V. Nom de l'ordinateur dans *2001 : l'odyssée de l'espace*. Nancy Allen y retrouve son futur assassin, dans *Blow Out*.
VI. Incarnée par Ulla Bergryd, dans *La bible* (1966 - John Huston). Réalisateur de *Tarzan s'évade* (initiales). Prénom de l'interprète principal de *La machine à explorer le temps*.
VII. Un peu de silence. Sanglante, pour Mario Bava, en 1972. Lettres de feu.
VIII. Le début de *Tron*. Pour les censeurs, les films d'horreur sont ainsi.
IX. Les autres. La fin d'*Alien*. L'unique motivation de Goldfinger.
X. Interprète le rôle du chef de la police dans *Les dents de la mer* (initiales). Frapper avec violence.

VERTICALEMENT :

1. Interprète le rôle de Queenie, la sorcière, dans *L'adorable voisine*.
2. Responsables de la défaite des Martiens dans *La guerre des mondes*.
3. Incarne la Princesse Dala, dans *La panthère rose* (1963) (initiales). Associée au trésor. Un médecin de Jules Verne.
4. Interprète le rôle de Mélanie, dans *Eaux profondes* (1981) (initiales).
5. Posent des problèmes aux faux-monnayeurs.
6. Effluves.
7. Marques de plis. Célèbres « comics » américains.
8. Mettre à l'écart. Fils de Créüse et d'Apollon.
9. Film de Steven Spielberg. Associée à la demande.
10. Divinités marines.

Jean-Claude Romer



NOUVEAUTES VIDEO

• **« La Vengeance d'Hercule »** (« La vendetta de Ercole »), de Vittorio Cottafavi (Italie/France, 1960), avec Mark Forrest, Broderick Crawford, Eleonora Ruffo, Gaby André (Delta Vidéo). 1 h 30.

« Sa force et son arrogance ayant déchaîné la colère des Dieux de l'Olympe, ceux-ci imposent à Hercule ses ultimes travaux : la descente aux Enfers où il devra affronter Cerbère, l'occasion pour Eouritos de s'emparer de Thèbes... »

A la vision de cette vengeance herculéenne, force nous est de constater que les héros sont fatigués et que les péplums ont hélas bien vieilli. Ces superproductions qui enthousiasmèrent nos regards d'enfants et d'adolescents semblent aujourd'hui bien ternes et seulement propices à raviver nos souvenirs. Le temps et la technique ont fait leur œuvre dépréciative, et si Mark Forrest est un Hercule intéressant, il ne confère aucunement à son personnage cette force qui en fit un mythe. Las et résigné à son sort, il se promène désabusé au fil d'une mièvre histoire familiale, que ne parvient pas à sauver une furtive et « jolie » descente aux Enfers. Deux moments spectaculaires néanmoins : l'apparition du faune Polymorphe créant de remarquables illusions physiques dans le paysage et, pour finir, la confrontation d'Hercule avec le Dieu de la Vengeance.
Copie sombre et sans contraste, uniquement pour quelques nostalgiques... (C.K.)

• **« Cannibalis »** (« Il paese del sesso selvaggio »), de Umberto Lenzi (Italie, 1971), avec Ivan Rassimov, Me Me Lay (Delta Vidéo). 1 h 30.

« Un aventurier londonien en quête d'un reportage-photo insolite, s'introduit dans les forêts vierges de Thaïlande. Il sera capturé par les membres d'un village indigène, dans lequel il choisira de finir ses jours, après y avoir subi une cruelle expérience... »

Bénéficiant d'une excellente copie dont l'atout majeur reste la photographie, cette réédition d'*Au pays de l'exorcisme*, réalisée voici douze ans, ne présente aucun intérêt qui puisse motiver l'acquisition de cette cassette. Sur un schéma sans surprise, *Cannibalis* ne trouve à aucun moment la justification de son titre « prometteur », et s'affirme davantage comme un complaisant regard sur la vivisection animale. Les seules scènes réellement horribles n'ont requis aucun trucage, puisqu'elles montrent sans nulle réticence l'ignoble tuerie dont bénéficient une dizaine d'animaux. Une distribution dont Delta Vidéo ne pourra guère s'énorgueillir... (C.K.)





• **« L'Ile d'épouvante »** (« Cinque bambole e la luna d'agosto »), de Mario Bava (Italie, 1969), avec Ira de Furstenberg, Edwige Fenech, Howard Ross, William Berger (V.I.P.). 1 h 30.

« Quelques amis et leurs épouses sont les hôtes d'un richissime industriel dont l'immense demeure se trouve sur une île paradisiaque. Parmi eux, un illustre savant, dont la dernière découverte s'affirme capitale pour l'industrie, et que chacun des invités voudrait lui acheter. Tandis que le chercheur refuse une à une les offres faites pour sa formule, une main mystérieuse va frapper, et les morts se succéder... ».

Nul n'a oublié la macabre *Baie sanglante* de Mario Bava, ainsi que les cadavres qui la jonchèrent. *L'île d'épouvante* fut réalisée par le même Mario Bava deux ans auparavant, et un shéma identique quant aux lieux ainsi qu'aux meurtres s'y retrouve, abolissant toute forme d'originalité pour le spectateur qui viendrait à découvrir aujourd'hui seulement ce peu glorieux prédécesseur. En effet, les éléments de qualité ou les séquences horrifiques qui pouvaient conférer un certain intérêt à *La baie sanglante* sont hélas totalement absents de cette *Ile d'épouvante* qui ne trouve de justification à son titre que par sa médiocrité, elle, sans conteste, épouvantable. 90 mn de complaisance d'un goût des plus doûteux. Une île à fuir absolument ! (C.K.)

LE COURRIER DES LECTEURS - LE COURRIER DES LECTEURS - LE COURRIER DES LECTEURS

VIVE « POLTERGEIST » !

« Je tiens avant toute chose à vous féliciter vivement pour votre revue que je suis régulièrement depuis le n° 10. Au fil des mois et des années, tout n'a été que progression, tant dans le choix et la qualité des articles, que dans le soin tout particulier apporté à la présentation de ce qui constitue, à présent, une véritable encyclopédie. L'heureuse initiative que vous avez eue en mensualisant votre magazine n'en est qu'une preuve supplémentaire.
Je profite de l'occasion qui m'est offerte pour vous faire part de ma totale admiration pour le film magnifique de Tobe Hooper : *Poltergeist*. Les rêves indiscibles de Steven Spielberg, mis en scène par la vision dantesque de Hooper constituent, à mon sens, l'un des films les plus beaux — et les plus époustouflants — qu'il nous ait été donné de voir depuis... *Elephant Man !* Depuis la magnifique musique de Jerry Goldsmith, jusqu'à la direction des acteurs, excellents, en passant par les superbes effets spéciaux, les mouvements de caméras savamment dosés et l'éclairage presque magique de cet univers qui nous enveloppe d'angoisse sous-jacente et de poésie délicate, tout confère au bonheur d'un passionné de fantastique. La parution d'un dossier *Poltergeist* dans le n° 28 de l'E.F. ne fait que confirmer un bonheur partagé, je l'espère. Seriez-vous assez aimable pour me communiquer les références de la bande originale du film *La maison près du cimetière*, de Lucio Fulci ? »

Vincent Cyprès, 54430 Rehon

Réf. : Beat Records, LPF 056 (« Quella villa accanto al cimetero »). Trois extraits figurent dans le 33 t français « Blood Night » (réf. : ATO 28005, disques CBS 271).

DES PETITIONS !

« Félicitations à l'E.F., tout d'abord pour la revue qui est devenue mensuelle. Cela permet des dossiers plus clairs et plus détaillés sur les films. Je souhaiterais que vous fassiez un dossier sur la série des *Vendredi 13, Le tueur du vendredi,* etc. lors de la sortie du film *Friday 13th, Part 3.* Encore une plainte au sujet de la censure : je voudrais vous faire part de mon mécontentement vis-à-vis des interdictions et des coupes. A propos de la sortie de *Poltergeist,* je suis vraiment surpris qu'un film pareil puisse être « réservé » aux adultes (d'autant plus que les enfants des possesseurs de magnétoscopes peuvent voir tous les films interdits aux mineurs dans les salles de cinéma). Vraiment, je me demande quand le comité de censure cessera de jouer des ciseaux et de « massacrer » des œuvres que les réalisateurs ont eu tant de mal à filmer. Je trouve que c'est un procédé absurde : non seulement « ils » font des coupes, mais en plus « ils » les interdisent ! Je pense qu'il serait temps de faire des pétitions destinées à montrer notre mécontentement !

Pascal Daurat, 94 Villeneuve-St-Georges

RETROUVEZ TOUTE LA MAGIE DU CINEMA DANS « L'ECRAN FANTASTIQUE » !

1	FRANKENSTEIN
3	L'INVASION DES PROFANATEURS DE SEPULTURE
5	STEVEN SPIELBERG
6	LE CREATEUR DE « KING KONG »
7	LON CHANEY JUNIOR
8	STAR CRASH
9	JULES VERNE A L'ECRAN
10	LA FIANCEE DE FRANKENSTEIN
11	LE MAGICIEN D'OZ
12	RAY HARRYHAUSEN
13	L'EMPIRE CONTRE-ATTAQUE (I)
14	LE TROU NOIR
15	SUPERMAN 2
16	L'EMPIRE CONTRE-ATTAQUE (II)
17	NEW YORK 1997
18	STAR TREK n° 1
19	PETER CUSHING
20	OUTLAND
21	LES LOUPS-GAROUS A L'ECRAN
22	LES AVENTURIERS DE L'ARCHE PERDUE
23	MAD MAX N° 2
24	WES CRAVEN
25	STEPHEN KING
26	BLADE RUNNER
27	LE DRAGON DU LAC DE FEU
28	POLTERGEIST
29	E.T. L'EXTRA-TERRESTRE
30	TRON

Toute commande : Media Presse Edition - 92, Champs Elysées, 75008 PARIS (Abonnements : voir page 80)
Anciens numéros : 1 à 21 : 17 F l'exemplaire - 22 et suivants : 20 F.
Frais de port (l'exemplaire) : France : 1,60 F. Europe : 3,30 F.



©1982 Walt Disney Productions

LES FILMS

FACE A LA MORT

et

THE THING

présentés par

CINETHEQUE

dans notre précédent numéro sont disponibles en

VIDEO CASSETTES



Mutant

Un mot-clé revient souvent dans les propos d'Allan Holzman : la communication. Elle a en effet constitué longtemps pour lui un problème, et c'est à travers le travail — et l'art — du montage, puis de la mise en scène que ce réalisateur, formé à l'école « Corman » a trouvé un substitut lui permettant d'imprimer sa pensée par le biais du cinéma.
La communication — et le désir de dialoguer — est un thème également important dans *Mutant :* aux diverses tentatives de contacts préparées par les Humains, le Mutant répond par la violence. Mais ce sentiment d'isolation est ressenti à la fois par ce monstre, qui se sait être l'unique de son espèce, et par ces chercheurs, isolés sur leur planète déserte, et qui n'arrivent pas à effacer leur solitude, ni dans une sexualité effrenée, ni à travers leurs études.
Mutant marque le retour à une science-fiction... terrifiante, et fait partie de ces rares productions du genre au budget peu important mais qui deviennent palpitantes grâce à la rigueur d'un producteur tel Roger Corman, et aussi grâce au sens du montage rapide et fougueux de son réalisateur.

ENTRETIEN AVEC ALLAN HOLZMAN (REALISATEUR)

Allan Holzman, vous œuvrez dans le cinéma depuis un certain nombre d'années et cependant *Mutant* est votre premier film...

C'est exact. J'étais au départ chercheur dans le domaine de la physique et des mathématiques. Lorsqu'on mit un frein aux crédits, ma déception fut grande : cela se passait en 1967, les jeunes ressentaient alors un fort besoin de communication, un sentiment particulièrement important pour moi qui ai des difficultés d'élocution. J'ai alors suivi des cours d'expression pour tenter de parler en public et limiter ainsi mon problème de bégaiement. En étudiant l'art dramatique, je voulais faire carrière comme acteur à New York. J'ai aidé un de mes enseignants à coller les diverses parties d'un film qu'il avait tourné. C'est ainsi que j'ai découvert le « sens du montage » qui était en moi et m'aidait à exprimer mes pensées par un biais autre que la parole.
Je me suis donc inscrit à l'American Film Institute pour me perfectionner dans l'art du montage mais j'ai arrêté rapidement par manque d'argent. C'est de là que date ma rencontre avec Roger Corman qui m'a permis de travailler sur quelques films : *Candy Stripe Nurses* et *Crazy Mamma.* Je suis ensuite parti faire le tour du monde (Hong-Kong, les Philippines, les Pays-Bas) avec Fred Weintraub et Raymond Shaw (des Shaw Brothers) pour collaborer à des films de « kung-fu » mais aussi des thrillers tel *Amsterdam Kill* avec Robert Mitchum. Il est certain que le cinéma d'action m'a appris à maîtriser les diverses techniques du montage, essentiel pour ce genre de films. Cela fait donc presque quinze ans que je suis monteur, puisque même actuellement je supervise le montage de la version américaine du *Fitzcarraldo* de Herzog.

Outre le montage, d'autres branches du cinéma ne vous ont jamais tenté ?

J'ai déjà vite laissé tomber ma carrière d'acteur ; j'ai bien tenté de produire quelques films, en particulier *Skin* un court-métrage macabre sur les choses tapies dans l'ombre qui nous observent, mais des « amis » se disant producteurs m'ont fait signer des contrats douteux et pendant les quelques années qui ont suivi, j'étais totalement ruiné. Roger Corman m'a à nouveau permis de repartir à zéro grâce aux *Mercenaires de l'Espace* qui fut ma première rencontre avec le cinéma de science-fiction : j'ai pu d'ailleurs étudier ce style de films de très près, car lorsque l'on travaille au montage d'une production, on est tenu de suivre toutes les étapes de fabrication de celle-ci de A à Z. Et puis, je dois ajouter que le montage tient une place particulière dans ma vie. Avec mes problèmes d'élocution, il me fallait absolument trouver un palliatif à ma grande passion qui est de parler, de communiquer avec des personnes. On ne bégaie pas lorsqu'on est acteur ou chanteur ! En me spécialisant dans le montage, je suis tombé amoureux de cette technique grâce à laquelle je peux dialoguer avec tout un public à travers les images articulées (mon code personnel de langage) d'un film.

Et la mise en scène ?

C'est quelque chose de magique ! Mon enthousiasme, pendant le tournage de *Mutant,* de pouvoir suggérer aux spectateurs, par le truchement de l'action et des personnages, une histoire et un cadre de pure fantaisie était tel, que je me sentais comme un poisson dans l'eau ! Je n'ai pas bégayé une seule fois (rires). A présent, la mise en scène me fascine encore plus que le montage.

Quel est pour vous le but à atteindre dans un film de science-fiction ou d'épouvante ?

Créer à la fois un monde totalement imaginaire mais crédible, et cela est possible en observant un certain souci du détail : un objet quelconque, dans un film de science-fiction peut être lourd de signification sur le mode de vie de tel ou tel monde futur. Tous les détails sont ultra-importants pour qui veut se plonger (et le public avec lui) dans un univers fantastique. Tandis que le problème majeur du cinéma d'épouvante est d'arriver à se renouveler. La peur est pour certains un sentiment moins noble que le dépaysement. Je suis loin de partager cet avis. Par ailleurs, le fait que le réalisateur puisse puiser dans sa propre imagination des idées grâce auxquelles il va terrifier les spectateurs est pour moi quelque chose de passionnant !

Il est certain qu'il y a un souci constant du détail dans la façon de s'habiller des habitants de la planète Xarbia et les aliments écœurants consommés...

D'ailleurs, le sirop de fraises que tous les personnages du film mangent au début nous a servi pour illustrer le sang dans *Mutant !*

L'humour vous tient aussi à cœur ?

Trois éléments étaient pour moi à la base de *Mutant :* l'érotisme, l'action et l'humour. Mais Roger Corman demande toujours à ce que ses films malgré leurs petits budgets, aient un aspect très « sérieux ». On ne peut se permettre de filmer des scènes comiques devant son nez. Il va donc falloir biaiser avec un humour entre les lignes : dans la manière de filmer, de cadrer une image ou de présenter une séquence ou un personnage loufoque d'une façon hyper-réaliste. C'est là mon sens de l'humour. Tout au long du tournage de *Mutant,* j'ai tenté de me faire passer pour fou parmi les membres de l'équipe, je voulais que les images dérapent parfois vers la folie. Et lorsqu'en dirigeant les acteurs pour une scène bien précise, ces derniers me regardaient avec une vive lueur d'inquiétude, mon but était atteint !
Cela s'est produit, entre autres, dans le dialogue entre les filles et le monstre par le biais de l'ordinateur et la partie finale.

Corman a collaboré de près au tournage ?

Oui et non, nous avions des rapports de père et fils : il m'observait sans arrêt en me « couvant » et me critiquant à la fois ; on ne peut jamais vraiment discuter avec Roger, mais on écoute toujours avec attention ses conseils. Il venait cependant parfois aux studios pour vérifier si je ne dépassais pas le budget prévu, examinant ainsi les décors... qui n'ont d'ailleurs rien coûté : des morceaux de bois épars, des bouts de carton rafistolés, le tout redessiné avec des couleurs très vives pour donner ce côté très « high-tech » des décors du Centre de Recherches ! Quarante personnes ont travaillé en fait jour et nuit pour suggérer des idées et les concrétiser. Nous sommes allés jusqu'à acheter dans un entrepôt des centaines de boîtes d'œufs que nous avons repeint et collés sur les murs des couloirs... sophistiqués !

Comment Roger Corman vous a-t-il proposé de signer la mise en scène de *Mutant ?*

J'avais tourné deux séquences additionnelles de combat pour un film de kung-fu de Roger, *Firecracker.* En voyant le résultat, il m'a demandé si cela m'intéresserait de réaliser mon propre long-métrage. Ma joie a semblé lui faire plaisir. Il m'a alors annoncé : « Dans cinq jours, nous avons un vaisseau spatial de libre ; je mets en plus à ta disposition un acteur et un robot et si en une journée de tournage, tu peux réaliser une prélude parfait pour n'importe quelle histoire de science-fiction, je te confie le film ! ». Il a même ajouté que si j'avais des problèmes, je pourrais toujours m'inspirer d'un vieux rêve de Roger qui était d'adapter l'histoire de « Lawrence d'Arabie » dans l'espace ! Lorsque je lui ai rétorqué que David Lean était mon réalisateur préféré, il a répondu : « parfait, tu ne devrais donc avoir aucune difficulté ! ».

Combien de temps a duré le tournage ?

Vingt-trois jours. La plupart des plans d'effets spéciaux ont été tournés simultanément. Je ne supporte pas, quand je travaille au montage d'un film, de visionner d'abord les scènes avec les acteurs, puis les trucages dûs à un réalisateur de seconde ou troisième équipe. Je crois que plus tard, le spectateur s'apercevra sur l'écran de cette « supercherie ». C'est pour cela que j'essaie de mêler le plus possible les plans d'effets spéciaux avec les acteurs. Je crois qu'il est bien plus préférable de le faire à travers un habile montage. Cela donne un aspect autrement plus réaliste. Ainsi, toutes les scènes avec le monstre furent tournées *devant* les acteurs. Seuls, les extérieurs sont dûs à un réalisateur de seconde équipe.

Quel est le matériau utilisé pour le maquillage du *Mutant ?*

Du latex, principalement, mais aussi des éléments curieux telle cette pâte épaisse que nous avons consommée en quantité industrielle et qui est l'élément de base rentrant dans la composition de la pâte dentifrice ! Tim Sushrstedt, dont il s'agissait là du premier film en tant que chef-opérateur (et je trouve son travail remarquable), pensait que ce monstre se décomposait régulièrement pour changer sa structure génétique, il devait être recouvert d'une sorte de bave en permanence. Et pour suggérer le point de vue de ce monstre en partie humain, à travers la caméra subjective, nous avons étalé souvent cette bave répugnante sur les lentilles de la caméra !

La musique du film est très percutante, c'est quelque chose de nouveau, l'utilisation du rock « new wave » dans un film de science-fiction ?

Oui, la jeune femme qui a composé la musique s'appelle Susan Justin, elle vient d'ailleurs de terminer celle d'un film d'épouvante produit par Sam Arkoff avec Rachel Ward et Daryl Hannah (il joue Pris dans *Blade Runner)*.
Une des choses les plus essentielles dans ma carrière de monteur consistait à saisir le rythme idéal. Et j'ai souvent eu le cœur brisé de voir arriver un compositeur avec une musique qui cassait complètement ce rythme, sa partition n'arrivant pas à s'intégrer parfaitement aux images. J'écoute parfois de la musique « new wave » en travaillant et Corman insiste beaucoup pour qu'il y ait sans arrêt de l'action, rapide et spectaculaire, dans ses films. Je crois que ce style de rock épouse parfaitement le style de *Mutant.* Par ailleurs, Susan étant ma compagne, je connais donc très bien — et n'en apprécie que mieux — sa musique. Cela lui fait d'ailleurs dire avec humour qu'elle a été engagée pour le film parce qu'elle était la « petite amie » du réalisateur depuis cinq ans !

Réaliser et monter en même temps un film, comme vous l'avez fait pour *Mutant*, cela n'est pas parfois trop pénible ?

Vous savez, on arrive rarement à réussir dès le départ un montage idéal, il faut y travailler continuellement. Les images filmées par la caméra deviendront différentes dans la salle de montage. Notre art est donc de recréer la vie, et il est délicat d'arriver à faire comprendre sa propre conception d'un film à une autre personne : chacun a ses idées et jusqu'à ce que je rencontre une personne qui comprenne parfaitement mon point de vue et sache le retranscrire dans un montage parfait, je préfère superviser ce dernier moi-même. Le montage est un travail créatif aussi primordial pour un film que la mise en scène ou le scénario. Certaines idées ne peuvent être transcrites par des mots telle l'utilisation d'images subliminales, essentielles dans *Mutant.*

Connaissiez-vous bien le cinéma de science-fiction avant *Mutant ?*

Je l'ai découvert pendant le montage des *Mercenaires de l'espace,* en allant voir plusieurs films de ce type, ainsi que des films de Roger.
Malgré quelques problèmes personnels avec le réalisateur, j'ai fait de mon mieux pour retranscrire la fougue que j'avais découverte avec des films tel *La guerre des étoiles,* dans les combats de vaisseaux spatiaux. C'est grâce au montage que les batailles intersidérales deviennent percutantes ! C'est donc principalement avec les *Mercenaires...* que j'ai appris à connaître — et aimer — l'univers de la science-fiction.
Mais j'ai une grande admiration pour certains réalisateurs qui sont parvenus à exprimer une idée forte à travers des images futuristes, des personnes telles Stanley Kubrick et Nicholas Rœg. J'aime beaucoup leurs films : *2001, Orange mécanique, Dr Folamour* et *L'homme qui venait d'ailleurs.*

La SF en tant que voie de communication entre notre monde et celui de demain, peut-elle apporter quelque chose d'important aux gens ?

Absolument, la communication est pour moi un sentiment aussi fort que l'amour. Le spectateur est dans la salle pendant deux heures et son esprit est ouvert à tout ce que vous pourrez lui suggérer. Faire rêver le spectateur à un monde futur est difficile, mais extrêmement enrichissant et je crois qu'un tel cinéma peut nous permettre de délier, de libérer notre imagination.

Comment s'est passé le tournage avec les acteurs ?

Mal, nous étions à bout de nerfs du début jusqu'à la fin ! (rires). Notre principal problème était de trouver une fin plausible, nous ne savions pas comment faire mourir le monstre et cela nous exaspérait tout au long du tournage ! On m'a à cet égard, reproché d'avoir utilisé beaucoup trop de sang. Mais le sang est pour moi un élément artistique et décoratif primordial dans *Mutant !* La couleur dominante du film est d'ailleurs le rouge, et à force de marcher dans les flaques de sang, et d'en être aspergés, les acteurs finissaient par avoir des crises de nerfs. D'autant plus que les scènes d'horreur étaient vraiment tournées devant leurs yeux et je peux vous assurer que la scène d'opération finale semblait tout aussi réaliste devant que derrière la caméra ! Les acteurs et techniciens étaient persuadés que nous enlevions les viscères du ventre de Fox Harris !
Le tournage avec les jeunes femmes a également provoqué un certain nombre de tensions, leurs rôle étant pour le moins éprouvants, elles les acceptaient parfois difficilement. Volontairement, j'ai cependant fait en sorte d'entretenir cette tension afin que toute l'équipe de *Mutant* reste « soudée ». Lorsque l'on participe à un film de série « B », nul ne sait ce qui adviendra de la pellicule ou quel sera le lancement choisi. Seule, l'intégrité d'une équipe permet aux acteurs et techniciens de faire face, telle une armée, à de

multiples problèmes et d'arriver à terme du film.

Les acteurs sont très typés et souvent intéressants, tel Fox Harris !

C'était là son premier film. Sa formation est théâtrale et il est tellement délirant dans sa façon de parler et de bouger que le rôle lui convenait parfaitement. Cet aspect exhubérant de *Mutant* a également été très sévèrement attaqué par les critiques américains qui ont trouvé que le film allait trop loin, était trop horrible. Mais c'était là exactement mon but : pousser les scènes d'épouvante et d'horreur à leur paroxysme ! Ici, aux USA, on accepte mal cela dans le cadre d'un film de SF surtout lorsque la tendance actuelle est de limiter l'horreur et d'une manière générale, tout ce qui est délirant à l'écran. Le mot d'ordre semble être la « banalisation » dans l'industrie cinématographique actuelle.
Cela m'a beaucoup déçu car le public a *aimé* le film : dans les salles, les spectateurs rient et crient en alternance. En fait, le grand problème de *Mutant* aux USA fut sa distribution...

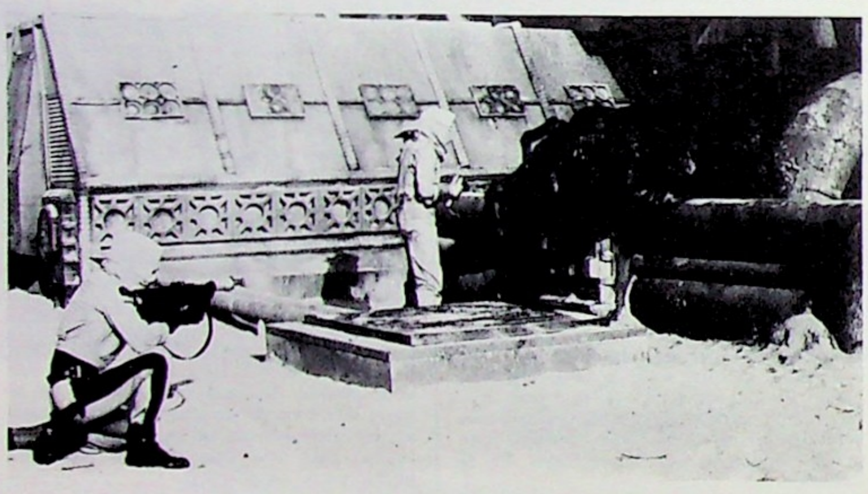
Le nouveau titre américain, *Forbidden World*, était particulièrement mal choisi...

Absolument. Cela peut vous paraître incroyable, mais rares sont les personnes chez nous qui savent ce que le mot « Mutant » signifie ! Nous avons procédé à des tests dans des universités et des étudiants n'avaient jamais entendu ce mot auparavant et étaient incapables de le prononcer correctement ! C'est pourquoi le titre original, *Mutant*, est devenu *Forbidden World*. Mais rien ne peut me faire davantage plaisir que de savoir qu'en France vous conservez le premier titre !

Quels sont actuellement vos projets ?

Il est encore un peu trop tôt pour en parler, bien que je travaille depuis huit mois au scénario d'un film à la fois de science-fiction et d'épouvante, dans l'esprit de *Mutant*. J'aimerais maintenant faire l'expérience, malgré toute l'amitié que j'ai pour Roger, d'un studio autre que ceux de New World Pictures pour ce film, qui s'intitule *Ghost Town*.

Propos recueillis et traduits par
Robert SCHLOCKOFF



Annie

Célèbre personnage de la bande dessinée créé dans les années 20 par Harold Gray, mais également l'un des plus gros succès de Broadway depuis 1977, *Annie* s'affirme comme la définition idéale du film « à grand spectacle ». C'est aussi une scintillante comédie musicale et un conte de fées enchanteur bénéficiant d'un budget comme Hollywood pensait ne plus jamais en connaître depuis le désastre financier de *La porte du paradis*.
Mais avec *Annie*, l'un des plus populaires fleurons du patrimoine américain, Columbia, allant jusqu'à racheter $ 9 500 000 les droits cinématographiques, avait parfaitement conscience de se placer aux antipodes de *La porte du paradis*, cette super-production pessimiste qui rebuta la quasi-totalité des enfants de l'Oncle Sam choqués par la révélation d'un épisode honteux de leur histoire. Pourtant, *Annie* se déroule durant la non moins terrible dépression de 1929 qui plongea les Etats-Unis dans un inquiétant marasme économique et social. Seulement le film de John Huston, baigné d'une naïveté bon enfant et de valeurs morales indiscutables, lance un message d'espoir universel dont nul n'ignorera la portée bénéfique...
Comme *E.T.*, *Annie* raconte une histoire simple où le merveilleux s'inscrit en filigrane. La comparaison avec le film de Steven Spielberg ne s'arrête pas là car cette petite orpheline qui rêve de retrouver ses parents rencontre, comme Elliott, un être différent (le milliardaire Warbucks) évoluant dans un autre monde (celui du luxe et de l'argent). Ces deux êtres faits l'un pour l'autre (tous deux ont besoin de quelqu'un à aimer) seront eux aussi séparés par des forces extérieures et tenteront l'impossible pour se retrouver.
Des passages émouvants à vous faire fondre en larmes (l'arrivée d'Annie dans l'univers luxueux, ou bien lorsqu'elle avoue à Warbucks que le plus beau cadeau qu'on puisse lui offrir serait, non pas un bijou, mais de l'aider à retrouver ses parents) alternent avec des séquences très drôles souvent aux dépends de la méchante et toujours saoûle Miss Hannigan, cousine germaine de la Cruella des *101 dalmatiens*, prenant des bains d'alcool !...
Mélo fastueux et généreux, *Annie* est aussi une succession d'éblouissantes chorégraphies et de morceaux de bravoure (l'arrivée au Radio City Music Hall, l'escalade finale et, en règle générale, tous les passages chantés et dansés) dont la vivacité et la perfection sont autant de pieds de nez que John Huston, à 75 ans, adresse à la mort, à la maladie, au désespoir et à l'ensemble des maux affligeant l'humanité..
Il faut dire qu'il est considérablement aidé dans sa tâche par des interprètes exceptionnels (Albert Finney qu'un crâne chauve a rendu méconnaissable, Carol Burnett ou encore Tim Curry, l'inoubliable émule travesti du Dr Fankenstein dans *The Rocky Horror Picture Show*) et la jeune révélation du film, Aileen Quinn, qui fut sélectionnée parmi 8 000 candidates ! Son charme enfantin et sa qualité d'âme irradient complètement le film, à tel point qu'elle parvient à rendre convaincant et émouvant le symbolisme de la scène où, comme d'autres s'en vont trouver le magicien du pays d'Oz pour le prier de leur venir en aide, Annie se rend auprès du président Franklin D. Roosevelt en personne et lui chante le célèbre « Tomorrow » — air fétiche du film — afin de le décider à mettre en route le New





Deal, programme destiné à sauver les U.S.A. de la grande dépression... Il ne reste plus qu'à espérer qu'Annie, en digne représentante des pensées de la société américaine, et observatrice active de son époque, rendra bientôt visite au président Ronald Reagan...

Gilles Polinien

U.S.A. 1982 — Production : **Rastar/Columbia Pictures.** Prod. : **Ray Stark.** Réal. : **John Huston.** Prod. ass. : **Carol Sobieski.** Prod. ex. : **Joe Layton.** Scén. : **Carol Sobieski.** Phot. : **Richard Moore.** Dir. art. : **Dale Hennesy.** Mont. : **Michael A. Stevenson.** Mus. : **Ralph Burns, Charles Strouse.** Son : **Gene Cantamessa.** Cost. : **Theoni V. Aldredge.** Chorégraphie : **Arlene Phillips.** Ass. réal. : **Jerry Ziesmer.** Int. : **Albert Finney** (Daddy Warbucks), **Carol Burnett** (Miss Hannigan), **Aileen Quinn** (Annie), **Ann Reinking** (Grace), **Bernadette Peters** (Lily), **Tim Curry** (Rooster), **Geoffrey Holder** (Punjab), **Roger Minami** (Asp), **Edward Herrman** (Roosevelt), **Lois DeBanzie, Toni Ann Gisondi, Rosanne Sorrentino, Lara Berk, April Lerman, Lucie Stewart, Robin Ignico.** Dist. en France : **Warner-Columbia.** 128 mn. Couleurs. Scope. Dolby Stereo.

Amityville 2 le possédé

Alors que le premier « Amityville, la maison du diable » tentait de nous faire croire que tout ce qui était montré dans le film (et écrit dans le livre qui l'inspirait) était vrai, *Amytiville II : The Possession* joue complètement la carte de la fiction fantastique mais s'inspire directement d'une réalité. Entre le grand-guignol avec hâche dans la main du père devenu fou, trou d'enfer rempli de boue noirâtre et gelée de fraises dégoulinant des murs du film de Stuart Rosenberg, et le meurtre par possession de ce second film, réalisé par l'italien Damiano Damiani, le plus crédible des deux n'est pas celui qu'on nous dit vrai.
Sans information de date précise ni relation quelconque à la réalité, *Amityville 2, le possédé* s'inspire directement des événements tragiques du 15 novembre 1974. Dans la maison qu'habiteront deux ans plus tard les Lutz, un jeune homme, Ronald Defeo Junior, assassine froidement les six membres de sa famille. Lors du dîner précédent le drame, il leur administre un puissant soporifique puis, dans la nuit, passe de chambre en chambre et tire dans le dos de son père, sa mère, sa sœur de 18 ans, son autre sœur de 13 ans et ses deux plus jeunes frères. Tout cela se passait au 112 Ocean avenue, Amityville, Long Island, New York...
Bien que la maison soit réputée hantée et en toute connaissance du meurtre de Ronald Defeo, George et Kathleen Lutz on acheté un an plus tard, pour une somme fort intéressante, ce lieu que le premier film (et le best seller écrit par le journaliste Jay Anson) appela pompeusement la « Maison du diable ». Tout le monde connaît la suite. La demeure de style colonial d'Amityville, « merchandisée » à l'américaine, fit la fortune des Lutz !
Le cauchemar d'Amytiville et sa dimension surnaturelle sont pris très au sérieux aux Etats-Unis... même déjà avant le « show » de la famille Lutz : le lieu, sur lequel la maison fut construite, était, selon des croyances indiennes, hanté par des esprits démoniaques. Tous les habitants de la demeure ont vu leur vie perturbée par des faits inexplicables. L'avocat de Ronald Defeo, William Weber, avait d'ailleurs demandé à la justice qu'une enquête soit faite pour démontrer qu'une force inconnue mais d'origine « naturelle » (style électricité statique dûe à l'agencement des pièces ou à l'orientation de la maison) pouvait influencer le comportement des habitants de la maison d'Amytiville. Parallèlement, des chercheurs de l'Université de Duke s'étaient intéressés à l'aspect « surnaturel » du phénomène...
On imagine mal un avocat — même américain — défendant un meurtrier parricide en donnant comme mobile : possession par esprit maléfique. Pourtant Defeo justifia son meurtre, sans mobile apparent, par le fait qu'il avait été poussé par une force inconnue... qu'il avait été « possédé ». Lors du procès, le juge d'instruction présenta Ronald Defeo comme enfant à problèmes, difficile à l'école, un peu désaxé, amoureux de sa sœur et doté d'un caractère difficile...

Tout cela fait le sujet du livre qui inspire très librement *Amytiville 2, le possédé :* « Murder in Amityville » de Hans Holzer. Tommy Lee Wallace en a écrit le scénario, prenant les événements de 1974 comme point de départ. Il change les noms des intéressés pour des raisons légales évidentes. Sa famille s'appelle les... « Montelli ». Il reprend les traits de caractère de Ronald Defeo, notamment son amour incestueux pour sa sœur. Mais il glisse, une fois le meurtre commis, dans la fiction la plus fantastique. Wallace ne s'intéresse pas à un tueur fou mais à un brave jeune homme, enfant difficile mais affectueux fils de famille, possédé par le démon et méritant d'être exorcisé. James Olson, en Père Adamski, le bénitier en bandoulière, se charge de la mission... Il a vu *L'Exorciste* de William Friedkin et William Peter Blatty. Même s'il est nettement moins efficace que Max Von Sydow, l'exorcisme de James Olson est à la limite du plagiat !

Mais l'aspect le plus intéressant du film tient dans la mise en place des indices qui conduiront à la possession et à l'exécution du meurtre. *Amytiville 2, le possédé* explique le pourquoi des événements que vivront les Lutz...

Le scénario de Tommy Lee Wallace apporte beaucoup au film dans sa présentation de la psychologie des personnages. Sonny (l'équivalent de Ronald Defeo junior dans la fiction) subit un lent glissement vers la possession qui correspond à un certain nombre de mini-événements surnaturels qui troublent la vie de la famille : la découverte de la cave secrète, la chute du miroir pendant le dîner, les coups contre la porte la nuit, la nappe qui s'envole pour recouvrir le crucifix, les murs de la chambre des plus jeunes enfants se couvrant de graffitis, etc. En jouant sur la dimension occulte, Wallace fait de la demeure une sorte de monstruosité naturelle qui se replie inexorablement sur sa proie pour la dévorer.
Au fur et à mesure des manifestations de la présence de l'esprit maléfique, l'intégrité de Sonny s'effrite. Coincé entre un père autoritaire jusqu'à la colère, une mère hyper-protectrice, obsédée par la religion, et une sœur impudique comme une enfant mais qu'il désire comme une femme, Sonny semble conduit par une force inexorable vers la possession. Et le jeu du jeune acteur, Jack Magner aide beaucoup à la crédibilité du personnage.
Contrairement à Stuart Rosenberg, pourtant vieux renard de la série B américaine mais qui s'était laissé prendre au piège de la surenchère grandguignolesque et de l'épouvante à tout prix, Damiano Damiani fait dans la sobriété. Il s'intéresse davantage au non-dit des personnages, soigne l'atmosphère familiale, rend parfaitement naturelle la présence du prêtre et la fragilité de la mère qui pressent les choses et éprouve le besoin d'une protection divine. Alors que Rod Steiger débarquait sans prévenir chez la très décontractée et très moderne famille Lutz, le prêtre, incarné par James Olson, est appelé, chargé de mission. Directement hanté dans ses rêves par la famille Montelli, il sait qu'il devra pratiquer le double exorcisme du jeune homme et de la maison. Par ses origines italiennes, Damiano Damiani semble avoir été plus sensible à cette éternelle lutte des forces du Bien contre celles du Mal. Son passé de cinéaste documentariste et de scénariste, son expérience dans des genres d'action comme le western et le policier, le fait aussi qu'il ait maintenant choisi de mettre son savoir-faire au service d'un cinéma de commande... tout cela fait d'*Amytiville 2, le possédé,* un travail soigné mais sans véritable personnalité.
Amityville est un filon rentable : *Amityville 3D* (qui réalise encore ses films d'épouvante sans effets relief ?!), toujours produit par Dino de Laurentiis, sortira sur les écrans américains en août 1983.

Gilles Gressard

U.S.A., 1982 — Production : **Dino de Laurentiis Picture.** Prod. : **Ira N. Smith, Stephen R. Greenwald.** Réal. : **Damiano Damiani.** Prod. : **Bernard Williams.** Scén. : **Tommy Lee Wallace,** d'après le roman de **Hans Holzer.** Phot. : **Franco DiGiacomo.** Dir. art. : **Pierluigi Basile, Ray Recht.** Mont. : **Sam O'Steen.** Mus. : **Lalo Schifrin.** Son : **Kim Ornitz.** Déc. : **George Dittita Jr.** Effets spéciaux de maq. : **John Caglione Jr.** Effets spéciaux : **Glen Robinson.** Int. : **Burt Young** (Anthony Montelli), **Rutanya Alda** (Deloris Montelli), **James Olson** (le Père Adamski), **Jack Magner** (Sonny Montelli), **Diane Franklin** (Patricia Montelli), **Andrew Prine** (le Père Tom), **Leonardo Cimino** (le Chancellier), **Brent Katz** (Mark Montelli), **Erica Katz** (Jan Montelli), **Moses Gunn** (le détective Turner). Dist. aux U.S.A. : **Orion.** Dist. en France : **U.G.C.** 104 mn. Couleurs par Deluxe. **(5-1).**

L'homme au masque de cire

Le début de l'année nous offre une heureuse surprise avec la réédition tant attendue de *House of Wax*. Réédition importante, car il s'agit de la version en relief.
Les cinéphiles ayant été déçus par l'expérience télévisée (ratée) de *L'Etrange Créature du Lac Noir* ou par la vision de films récents (et navrants) tels que *Dynasty* ou *Parasite*, trouveront assurément dans *House of Wax* prétexte à racheter leur première et fausse impression de mauvais gadget.
Tout commence dans une ville qui semble être Londres, noyée dans un « smog » bleuâtre, avec ses ruelles sombres, ses portes qui jamais ne s'ouvrent, ses lampadaires blafards. Or, ce n'est pas Londres, mais New York City, à la fin du XIX[e] Siècle. Dès les premières images du générique, le spectateur tombe dans le piège de l'illusion, de ce qui pourrait être et qui n'est pas, de l'objet et de son double.
Ce jeu visuel est inhérent au récit filmique élaboré par le scénariste Crane Wilbur.
Vincent Price (Henry Jarrod dans le film) sculpteur de figures de cire, va ouvrir son propre musée, où seront exposées, entre autres, « Marie-Antoinette » et « Jeanne d'Arc ». Mais l'argent manque, et l'associé de Price — bien qu'un mécène, Paul Cavanaugh, s'apprête à lui avancer de quoi faire aboutir son projet — n'hésite pas à mettre le feu au musée afin de récupérer l'indemnité de l'assurance. Il ouvre le gaz, assomme Price après une lutte mémorable, le laissant inanimé parmi les statues en flammes. Le musée explose...
Alors qu'on le croit mort, Price réapparaît quelques mois plus tard, horriblement défiguré. Il étrangle son ex-associé-assassin, le pend dans une cage d'ascenseur pour faire croire à un suicide, et n'oublie pas pour autant de récupérer l'argent de l'assurance.
Ensuite, Price tue Carolyn Jones, petite amie du pendu, tenue au courant des agissements de ce dernier ; surpris par Phillys Kirk qui partage la chambre de Carolyn Jones, Price lâche le cou de ladite Carolyn et traque la nouvelle venue dans les rues de Londres/New York City. Phillys Kirk échappe à son poursuivant en se réfugiant chez son fiancé. Price vole le corps de Carolyn Jones à la morgue.
Cavanaugh, ayant reçu un message de Price et surpris de le savoir en vie, lui rend visite à son nouvel atelier. Price, entouré de deux étranges assistants, le reçoit en fauteuil roulant, dissimulant son visage brûlé sous un masque de cire, et l'informe de son intention d'ouvrir son musée, dont les tableaux seront inspirés de scènes de meurtres, afin d'attirer le public.
Entracte.
Le musée ouvre ses portes et reçoit une foule de visiteurs. Parmi eux, Phillys Kirk, qui reconnaît en « Jeanne d'Arc » son amie Carolyn Jones. Price la rassure, ce n'est qu'une statue de cire. Il désire que Phillys Kirk pose pour sa « Marie-Antoinette ». La jeune fille accepte.
Cependant, elle fait part au détective Frank Lovejoy de ses soupçons. L'inspecteur mène un discrète enquête et découvre que certaines figures de cire ressemblent à des corps dérobés à la morgue. Phillys Kirk tombe alors dans un traquenard tendu par Price...
Ce résumé succint ne donne qu'une piètre idée des personnages qui animent le scénario. Ainsi Vincent Price joue un double rôle le premier s'opposant au second. L'artiste génial, aveuglé par son art (la façon dont il parle à sa « Marie-Antoinette » est tout à fait équivoque), devient, après avoir échappé à une mort certaine dans l'incendie de son musée, tueur assoiffé de vengeance, sinistre, cynique, aigri. Seul subsiste dans sa folie l'amour de son art.
Ses figures de cire justifient ses crimes : les mains brûlées, ne pouvant plus sculpter, il recrée la vie d'une autre manière.
Ce même personnage de fou possède lui aussi deux facettes.
En société, Price défiguré, porte un masque, se déplace en fauteuil roulant, essayant d'être le plus fidèle possible à son ancienne image. Lorsqu'il tue, ou vole des cadavres, Price se vêt d'un costume noir, ôte son masque, et son apparence réelle lui sert d'astucieux alibi, tout comme la chaise roulante qui justifie, vis-à-vis de ceux qui le cotoient, son incapacité de se mouvoir.
Mais le plus étrange, est que Price n'est pas le « Méchant » du film. C'est une victime, qui a tout perdu : son visage (donc son identité sociale), ses mains (son moyen d'expression et de création), son équilibre mental (ses figures de cire).
Ceux qui le persécutent ne sont que des humains bornés et idiots pourchassant toute anormalité.
Phillys Kirk n'est qu'une stupide intrigante, hystérique obnubilée par Carolyn Jones en « Jeanne d'Arc ». Les inspecteurs de police sont pervers, et n'hésitent pas à utiliser un douteux (mais classique) procédé pour soutirer des renseignements à l'assistant de Price (on retrouve une scène similaire — sans doute un hommage — dans le *Théâtre de Sang*).
L'associé véreux de Price est lui le véritable coupable, le véritable responsable du sort tragique de Price, et l'exposera dans son musée, figure de cire, de chair et d'os pendue dans une cage d'ascenseur, se balançant lentement en une mort éternelle.
Le jeu des doubles utilisé dans le scénario, prend part active dans la mise en scène. Andre de Toth joue avec les images, provoquant illusions et surprises, au détour des mouvements virevoltants de sa caméra. Lorsque le musée de cire est envahi par les flammes, les statues fondent, spectacle étonnant beaucoup plus bouleversant qu'une femme se faisant couper en morceaux !
« Jeanne d'Arc sur son bûcher », illusion statique, prend vie lorsque de vraies flammes embrasent ses vêtements. « Marie-Antoinette » perd la tête en fondant. Statique et dynamique s'opposent (combat de Price parmi les figures de cire en feu) créant une atmosphère exceptionnelle propre à être traduite en relief.
Poussant la sophistication à l'extrême, De Toth réemploie ce concept plusieurs fois sans pour cela être répétitif. A la morgue, un cadavre se soulève sous l'effet du liquide d'embaumement, un autre fait de même — c'est Vincent Price ! Lors de l'inauguration du musée, certains plans commencent sur l'immobilité de personnes qui s'animent aussitôt. Une autre séquence montre les deux inspecteurs venus enquêter, immobiles devant « Jeanne d'Arc », se fondant dans le tableau, seuls leurs costumes anachroniques permettent de les différencier des statues de cire. Pourtant, la scène la plus étrange, qui brise les limites réalistes que le metteur en scène avait su fixer, est celle du pendu de cire dans la cage d'ascenseur que les deux inspecteurs observent en dialoguant. Lorsque ceux-ci s'éloignent, le mannequin arrête de se balancer et dirige son regard vers les deux hommes. De cette manière, De Toth réussit à donner cette impression de malaise et de cauchemar si particulière au film. Le réalisateur aurait pu se servir du relief pour ponctuer son travail d'effets chocs d'horreur. Se montrant plus habile, il a intégré le procédé dans l'image, ne s'en servant pas comme d'un gadget. Le relief prend sa pleine signification dans les travellings et les panoramiques créant une irréelle profondeur. Cependant, pour faire plaisir au public (De Toth était borgne et avait une vision « plate ») et prouvant ainsi que le choc peut venir d'autre chose qu'une vision horrible, il s'est amusé à filmer, dans la séquence d'inauguration du musée, un joueur de Taptap (balle reliée à une raquette par un élastique) envoyant sa balle au dessus dela tête du spectateur. Ce morceau d'anthologie en réjouira plus d'un...
Quant à Vincent Price, il excelle à composer le rôle d'Henry Jarrod, à la fois victime et vengeur, sur un registre dramatique, parfois pathétique. Les scènes sont construites autour de lui, ses répliques savamment calculées, sont doucereuses, illuminées, cruelles, mais toujours désabusées.
L'on n'oubliera pas de sitôt Price essayant d'éteindre l'incendie qui ravage son musée, en proie à une douleur immense, ni la façon sublime dont s'achève le film.
Chef-d'œuvre véritable, parfait, *House of Wax* est un film que chaque cinéphile doit voir.
Absolument.

Daniel Scotto

EN RELIEF



U.S.A. 1953.
Production : **Warner Bros. Prod.** : **Brian Foy.** Réal. : **André De Toth.** Scén. : **Crane Wilbur d'après la pièce de Charles S. Belden.** Phot. : **Bert Glennon, J. Peverel Marley.** Mus. : **David Buttolph.** Maq. : **Gordon Bau.** Déc. : **Stanley Fleicher.** Int. : **Vincent Price, Frank Lovejoy, Phillys Kirk, Carolyn Jones, Paul Picerni, Paul Cavanaugh, Roy Roberts, Dabbs Greer, Charles Bronson, Ned Young.** 88 mm. Warner Color. Relief.



DECEMBRE-JANVIER

DEUX DEBILES CHEZ LE FANTOME (THE PRIVATE EYES), de ***Lang Elliott*** (U.S.A., 1980), avec ***Tim Conway, Don Knotts, Trisha Noble (1-12).***

La séquence prégénérique était pourtant bien enlevée... Un double meurtre, un assassin fantômatique et un héritage à la clef : ces trois éléments laissaient espérer une enquête policière, sinon originale, du moins bien ancrée dans la tradition anglaise avec juste ce qu'il faut d'humour, de suspense et de coups de théâtre...
Mais tout le charme de l'enquête policière telle qu'on nous la présente peuplée d'une galerie de personnages inquiétants (ou suspects potentiels) et truffée de trappes ou portes secrètes s'ouvrant sur d'obscurs corridors, se trouve brisée par l'interprétation poussive de l'ensemble des protagonistes. Monopolisant l'écran durant près de 90 minutes, Tim Conway et Don Knotts ne parviennent qu'à irriter par tant de mimiques outrancières et de gags primaires. (G.P.)

L'ETAT DES CHOSES (THE STATE OF THINGS), de ***Wim Wenders*** (R.F.A., 1981), avec ***Patrick Bauchau, Samuel Fuller, Roger Corman, Viva Auder (20-10).***

L'état des choses est à Wim Wenders ce que *Le mépris* est à Godard. Mais paradoxalement, alors que l'iconoclaste Godard chantait très clairement le triomphe de la Culture en plaçant tout son film sous la protection d'une majestueuse statue de dieu antique, le doux Wim Wenders nage dans la confusion la plus totale. Ce n'est point seulement pour les raisons financières invoquées par l'histoire que s'interrompt le tournage du film de science-fiction — *Les survivants* — qui ouvre *L'état des choses*, mais bien plutôt à cause d'une impuissance à envisager l'avenir (cf. le *statisme* du titre), elle-même conséquence d'une incapacité du cinéma allemand contemporain à déterminer des responsabilités. Significativement, de même que dans *La maladie de Hambourg* de Peter Fleischmann, le mal qui détruit les fuyards du film-dans-le-film est tout intérieur : ils *fondent*. Et l'on pourrait dire plus généralement que les rôles ne sont jamais distribués clairement. Quand Godard prenait Fritz Lang dans *Le mépris*, il lui faisait jouer Fritz Lang. Quand Wenders va chercher Samuel Fuller et Roger Corman, réalisateurs, il fait du premier un directeur de la photographie et du second un avocat d'affaires véreux. Certes, il s'exprime dans *L'état des choses* un grannd amour du cinéma, mais cet amour est quelque peu morbide, sinon suicidaire. (F.A.L.)

LES GUERRIERS DU BRONX (1990 - THE BRONX WARRIORS), de ***Enzo G. Castellari*** (Italie, 1982), avec ***Fred Williamson, Vic Morrow, Mark Gregory, Christopher Connely (17-11).***

Le scénario des *Guerriers du Bronx* se compose d'une suite d'incrédibilités dont la première consiste à vouloir faire passer le quartier du Bronx à New York pour une zone interdite parce que trois ou quatre bandes de voyous, aux appellations fort imagées (Les « Tigers », les « Zombies », etc.), ont décidé d'y mener leur « dolce vita ». On ne nous expliquera jamais pour quelles raisons les autorités, centralisées à Manhattan (district résidentiel et sûr), ont dû renoncer à la lutte contre la délinquance et abandonner ainsi le Bronx à une faune de loubards d'opérette très folklorique, au mode de vie calqué sur celui contre lequel ils sont censés se rebeller.
Il ne manquait plus que la fille du personnage le plus influent — et le plus riche — de Manhattan fasse une fugue et pénètre de son plein gré (nous n'en sommes plus à une invraisemblance près) dans ce no man's land... Pendant que les autorités mettront tout en œuvre pour la retrouver, la fugueuse en question va couler des jours paisibles avec l'un des chefs de bandes. Entre deux roucoulades, elle parviendra tout de même à avouer les raisons de sa révolte à son loubard préféré : le monde dans lequel elle vivait n'est que pourriture, elle ne peut plus supporter le pouvoir de l'argent et l'existence planifiée à laquelle elle est destinée, etc.
Et le récit de traîner en longueur, que ce soit pour nous relater les péripéties du mercenaire Vic Morrow (flic cynique à la moralité plus que douteuse) ou les luttes intestines déstabilisant la suprématie des guerriers du Bronx. Les dialogues, également, s'avèrent interminables, une bonne dizaine de secondes s'écoulant parfois entre deux répliques anodines. Fait troublant, qui nous pousserait à croire que le réalisateur a voulu enrober toutes les réparties de ses acteurs d'un caractère emphatique particulièrement incongru étant données les situations et l'époque dans lesquelles nous nous trouvons. A moins qu'il ne considère ses personnages comme les descendants directs de la tragédie grecque, ce que ne laissait à aucun moment suggérer le somptueux générique, moderne et fort original, axé sur la fascination du cuir et de l'arme blanche. (G.P.)

HORREUR DANS LA VILLE (SILENT RAGE), de ***Michael Miller*** (U.S.A., 1982), avec ***Chuck Norris, Tony Kalem, Ron Silver.***

Un homme visiblement malade appelle son médecin au téléphone pour quêter une aide, car il est apparemment conscient qu'une crise va l'assaillir. Sitôt après avoir raccroché, son visage se décompose et devient livide, tandis que son regard s'allume d'une lueur de démence. Il s'empare d'une hâche, et frappe, tuant sauvagement sa logeuse, puis un policier venu lui porter secours. Après une lutte farouche, il sera abattu et conduit à l'hôpital où il sera la victime d'étranges expériences, faisant de lui une machine à tuer qui ne rêve que de sang et de cadavres !
Après les vingt premières minutes, crispantes, sanglantes et prometteuses, le film s'éteint lamentablement, et commence alors un défilé dont le mannequin-vedette n'est autre que le musculeux Chuck Norris. Mais il a aussi une tête, du moins tente-t-il de nous en persuader lors de ses confrontations avec son malheureux adjoint qui semble fraîchement émoulu d'une maison d'attardés mentaux. Avec, en prime, les ébats sentimentaux du beau Chuck et de sa petite infirmière préférée, qui n'en finit pas de le quitter pour se plonger de plus belle dans son lit !
Autant dire que *Silent Rage* est un film à fuir absolument, sous peine de devenir réellement enragé... de dépit ! (C.K.)

PIRATE MOVIE (THE PIRATE MOVIE) de ***Ken Annakin*** (U.S.A.-Australie, 1982) avec ***Kristy McNichol, Christopher Atkins, Ted Hamilton, Garry McDonald (22-12). 100 mn.***

Le projet original du film est surprenant : utiliser quelques airs chantés et dansés et quelques éléments d'intrigue d'une opérette vieillotte, écrite en 1879 par les célèbres Gilbert et Sullivan, pour y juxtaposer une musique pop-rock et en faire un musical « jeune » louchant avec complaisance sur le succès de *Grease* ou *Fame*. Le mélange surprend.
Mabel, jeune femme, style godiche des années 80, a un coup de cœur pour Frederick, le jeune guide du bateau-pirate qu'elle visite. Ce séduisant blondinet lui donne rendez-vous pour une virée en mer mais ne l'attend pas. Pour le rejoindre, Mabel saute dans une embarcation, chavire et s'échoue inconsciente sur une plage. Elle rêve... et devient fille de général, prête à affronter l'équipage du bateau pirate où se trouve Frederick. Mabel a perdu toute timidité...
L'intrigue balourde n'est que le prétexte à une suite de duos amoureux chantés et de numéros musicaux plus ou moins délirants. Pour la scène finale, les bobbies arrivent à la rescousse, les pirates débarquent, tout le ▶

TABLEAU DE COTATION

AS - Alain Schlockoff - **CK** - Cathy Karani - **GP** - Gilles Polinien
JCR - Jean-Claude Romer - **RS** - Robert Schlockoff

TITRE DU FILM	AS	CK	GP	JCR	RS
AMITYVILLE 2, LE POSSEDE Damiano Damiani, 104 mn	**	**	**	*	**
ANNIE John Huston, 128 mn			****	**	
BRISBY ET LE SECRET DE NIMH Don Bluth, 82 mn	**	**	**	*	**
DEUX DEBILES CHEZ LE FANTOME Lang Elliott, 90 mn	*		0		
LES GUERRIERS DU BRONX Enzo G. Castellari, 95 mn	*		*		
L'HOMME AU MASQUE DE CIRE (réédition) André de Toth, 88 mn	****	****		**	****
HORREUR DANS LA VILLE Michael Miller, 100 mn	*	*		*	*
VIRUS CANNIBALE Vincent Dawn, 95 mn	0	0	0		0

**** Excellent - *** Bon - ** Intéressant - * Médiocre - 0 Nul



DECEMBRE-JANVIER

monde s'agite en tous sens... et la laborieuse caméra de Ken Annakin ne sait plus où donner de l'objectif. Abasourdi par tant d'agitation pseudo-rythmée, le spectateur normalement constitué renonce à comprendre et se contente de regarder soit la toute mignonne Kristy McNichol, qui chante et danse à ravir, soit le juvénile Christopher Atkins qui, à peine débarqué du *Lagon bleu*, n'en finit pas de bondir au fil de cette histoire de pirates, très fleur bleue, elle aussi ! (G.G.)

VIRUS CANNIBALE (VIRUS, INFERNO DEI MORTI VIVENTI), de ***Vincent Dawn*** (Italie/Espagne, 1981), avec ***Margit Evelin Newton, Frank Garfeeld, Selan Karay, Robert O'Neil (10-11).***

Sous des couverts écologiques (une mission est envoyée en Nouvelle-Guinée afin de faire disparaître la formule des « aliments synthétiques » dont les déchets, ultra-nocifs, transforment les morts en zombies), *Virus cannibale* s'avère en fait un nouveau plagiat de *Zombie*. Mais un plagiat qui prend des allures de sacrilège, car, non satisfait de s'emparer dans sa parfaite intégralité de la bande sonore des Gobline, *Virus cannibale* a poussé le vice jusqu'à recomposer (surtout dans sa dernière partie) des scènes (comme celle de l'ascenseur) ou des attitudes (poses des personnages en armes) copiées sans vergogne sur le chef-d'œuvre de Romero et Argento.

Singerie à l'état brut, le film de Vincent Dawn (alias Bruno Mattei) agace, ennuie (le passage interminable dans l'enceinte du village indigène), choque (les séquences censées se dérouler dans la jungle sont maladroitement raccordées avec des stock-shots de « La vie des animaux ») à tel point que l'on finirait presque par éclater de rire à la vision de ce spectacle involontairement grotesque (dans cette région équatoriale peuplée presque exclusivement de primitifs, les zombies de race blanche sont largement majoritaires en nombre ; les mouvements des morts-vivants, d'une lenteur très caractéristique, s'accélèrent parfois sans raison, etc.).

Maîtrisés, cependant, sont les effets spéciaux sanglants qui parviennent — et c'est bien là leur but — à provoquer d'authentiques hauts le cœur. Il convient à ce propos de citer la séquence où, des entrailles d'un cadavre de vieille femme éventré, surgit un rat qui saute au visage de l'homme imprudent s'étant approché trop près... Et notre douairière de se ruer elle aussi vers sa source de nourriture préférée ! Deux ou trois scènes de cet ordre (pas plus !) noyées dans un tel océan de nullité constituent — avouons-le — une bien maigre consolation... (G.P.)

ANNIE (15-12)
Voir critique dans ce numéro.
BRISBY ET LE SECRET DE NIMH (SECRET OF NIMH) (8-12)
Voir dossier dans ce numéro.
E.T. L'EXTRA-TERRESTRE (E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL) (1-12)
Voir dossier dans notre précédent numéro.
FIREFOX (15-12)
Voir critique dans notre précédent numéro.
MUTANT (FORBIDDEN WORLD) (15-12)
Voir critique dans notre n° 25.
PIRANHA II. LES TUEURS VOLANTS (PIRANHA II - FLYING KILLERS)
Voir critique dans ce numéro.
THE THING (3-11)
Voir dossier dans nos deux précédents numéros.
TRON (15-12)
Voir dossier dans ce numéro et le précédent.

PETITES ANNONCES

Nos petites annonces sont gratuites et réservées en priorité aux abonnés.

CHERCHE à visionner copies vidéo de *Rocketship XM, The Man from planet X, Red planet Mars, Phantom from space, Abbott & Costello go to Mars, Stranger from Venus, The 27th Day, Queen of outer space, The cosmic man, Visit to a small planet, Invasion et tomorrow*. Egalement tous documents (scénarios, critiques) pour consultation ou prêt. Claire Dentan, 66, bd A. Blanqui, 75013 Paris. Tél. : 331.45.48.

CHERCHE jeunes, région Aix-Marseille, pour tourner des films en S-8. Thierry Guidice, 21, avenue de la Gare, 84160 Cadenet. Tél. : (90) 68.11.33.

VENDS disques et affiches de films. Liste contre enveloppe timbrée. Renzo Soru, 127, bd de Charonne, 75011 Paris.

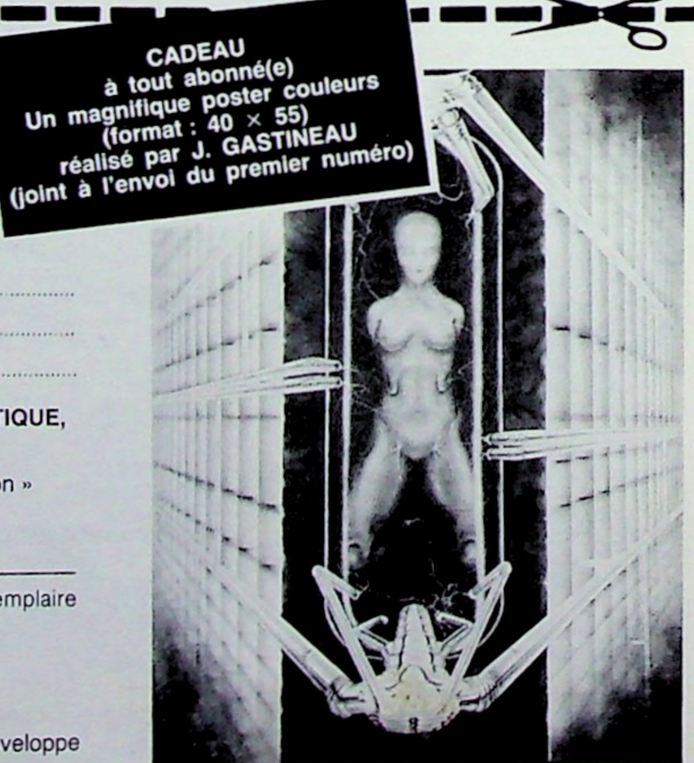
URGENT : vends photos films d'horreur, fantastique, SF, ainsi que cassettes V.H.S. Pascal Fraboulet, rue Edouard Liévir, Rés. La Favorite, Esc. 1, 93700 Drancy. Tél. : 830.40.80/820.84.37 poste 55.

VENDS collection complète de « Famous Monsters » et « Castle of Frankenstein ». Achète affichettes de *Sérail* et *Portrait de Dorian Gray*. Alexandre de Groote, 151, avenue de Broqueville, boîte n° 3, 1200 Bruxelles (Belgique).

VENDS affiches, photos de films d'horreur. Liste contre enveloppe timbrée. Franck Panusatt, 3, bd des Commandos, 83980 Le Lavandou. Tél. : (94) 71.22.73.

ACHETE ou échange toutes affiches et photos de films d'épouvante et de SF (en particulier *Mad Max* I et II). Jean-Luc Hébert, 18, rue de l'Ermitage, 53000 Ciney (Belgique).

VENDS fanzine *Fade to blood* consacré au fantastique. Toute commande (5 F le numéro) : Fabien Lavieille, 17, rue de la Grande Armée, 13001 Marseille.



Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse. - Composition : Compo 60 - Imprimerie de Compiègne. Dépôt légal : 1er trimestre 1983.


DANS NOTRE PROCHAIN NUMERO
LES ZOMBIES
A L'ÉCRAN

12è FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE
ET DE SCIENCE FICTION

YAN TREGGER
PRÉSENTE



a night you'd not like to live...
et
LUCIO FULCI MASTER OF HORROR
bandes originales de l'Aldila et de
"la Maison près du cimetière"

BLOOD NIGHT/LUCIO FULCI MASTER OF HORROR
Disque officiel du festival 1982

Un disque ATOLL 28005
CBS Distribution